Peter Fischli
David Weiss

Robert Fleck Beate Söntgen Arthur C.Danto

Peter Fischli
David Weiss

Contenidos

Entrevista **Beate Söntgen** en conversación con Peter Fischli y David Weiss.
Estudio **Robert Fleck** Aventuras cerca de casa.
Enfoque **Arthur C. Danto** El artista como fuerza motriz: pensamientos sobre *El curso de las cosas* de Peter Fischli y David Weiss.
Selección de los artistas **Robert Walser** El paseo.
Escritos de los artistas **Peter Fischli y David Weiss** La mínima resistencia, 1981. El camino correcto, 1983. Viaje en tiempo real: Rirkrit Tiravanija platica con Peter Fischli y David Weiss (extracto), 1996. ¿Me encontrará la felicidad?, 2003

Entrevista
Beate Söntgen en conversación con **Peter Fischli y David Weiss**

Beate Söntgen *Plötzlich diese Übersicht* (De repente este panorama, 1981), una instalación que consiste de aproximadamente 200 esculturas hechas de arcilla sin hornear, es un trabajo en el que temas de la vida diaria, las artes y la historia del cine, motivos y tópicos bíblicos y mitológicos, todos se combinan para formar una mezcla de cosas banales y grandes sensaciones. Todo está hecho en una manera igualitaria dentro del mismo medio, usando el mismo material. ¿Cómo se interesaron en esta mixtura?

David Weiss **El primer esbozo para el proyecto se llamaba *Die Welt in der wir* lebe (El mundo en el que vivimos, 1981). La intención era acumular varios eventos importantes y no importantes en la historia de la humanidad y del planeta – momentos en los campos de la tecnología, cuentos de hadas, civilización, cine, deportes comercio, educación, sexo, historia bíblica, naturaleza y entretenimiento.**

Peter Fischli **Es una enciclopedia muy subjetiva. Estábamos interesados en la simultaneidad de lo significativo y lo supuestamente insignificante, eventos tanto mayores**

como menores. Entonces procedimos desde este punto, trabajando con cualquier conocimiento que tuviéramos sobre cada uno de estos tópicos –nuestras memorias fragmentadas son lo que fluyó dentro de las mismas esculturas. Digamos que estábamos creando una escultura acerca de, por ejemplo, la construcción de las pirámides: no íbamos a hacer ninguna investigación o a consultar libros de historia. La escultura estaba basada simplemente en lo que reteníamos como una imagen interna o una memoria de estas cosas. Algunas veces, como en el caso de las pirámides, se cometían errores.

Weiss **En ese entonces no había camellos en Egipto. (*risas*)**

Fischli **Para 'grandes' eventos, también intentamos capturar momentos que no serían vistos como significativos dentro de un registro histórico oficial –un momento en el que las cosas cayeran dentro de la esfera privada. Este era el caso con *Herr y Frau Einstein después de la concepción de su hijo, el genio Albert*, por ejemplo. No nos enfocamos en 'El señor Einstein siendo condecorado con el premio Nobel'.**

Weiss **Si la escultura de los Einstein no tuviera título, simplemente serían dos personas durmiendo. Pero uno asevera algo con el título.**

Teoría y praxis
de *De repente este panorama*
1981
Arcilla sin hornear

Mick Jagger y Brian Jones yendo a casa satisfechos después de componer I can't get no satisfaction
de *De repente este panorama*
1981
Arcilla sin hornear

Söntgen ¿Por qué escogieron arcilla?

Weiss **Para el filme *Der geringste Widerstand* (La mínima resistencia, 1980-1981), hicimos pequeñas esculturas de arcilla que actuarían como los personajes de la película: una rata y un oso. La experiencia de trabajar con este material noble, lento y de alguna manera tabú nos trajo la idea de De repente este panorama –formando una variedad de anécdotas y situaciones y después disponiéndolas una a lado de la otra. El material, uniforme y de poco valor, mantiene juntos elementos dispares: *La invención de la minifalda* está conectada con *Suelo de bosque nativo*, que es el antecedente de *Asentamiento moderno* y todo desde *El Dr. Hofmann en el primer viaje en LSD* hasta *El último dinosaurio*. Con la arcilla puedes trabajar muy rápido, sugerir o citar diferentes estilos, saltar de una idea a otra.**

Fischli **Nos interesaba romper con los estilos particulares una y otra vez. Hay esculturas que creamos muy escrupulosamente y hay unas hechas más impulsiva y salvajemente. Tratamos de borrar cualquier estilo distintivo definitivo porque teníamos cierta desconfianza de la**

consistencia estilística, y queríamos crear una especia de confusión en un nivel formal.

Weiss **Nuestra intención era incitar a abrumar y confundir al espectador. Queríamos hacer un montón de esculturas. Una vez, nos propusimos la tarea de crear diez buenas esculturas por día. ¡Ni siquiera llegamos tan lejos!**

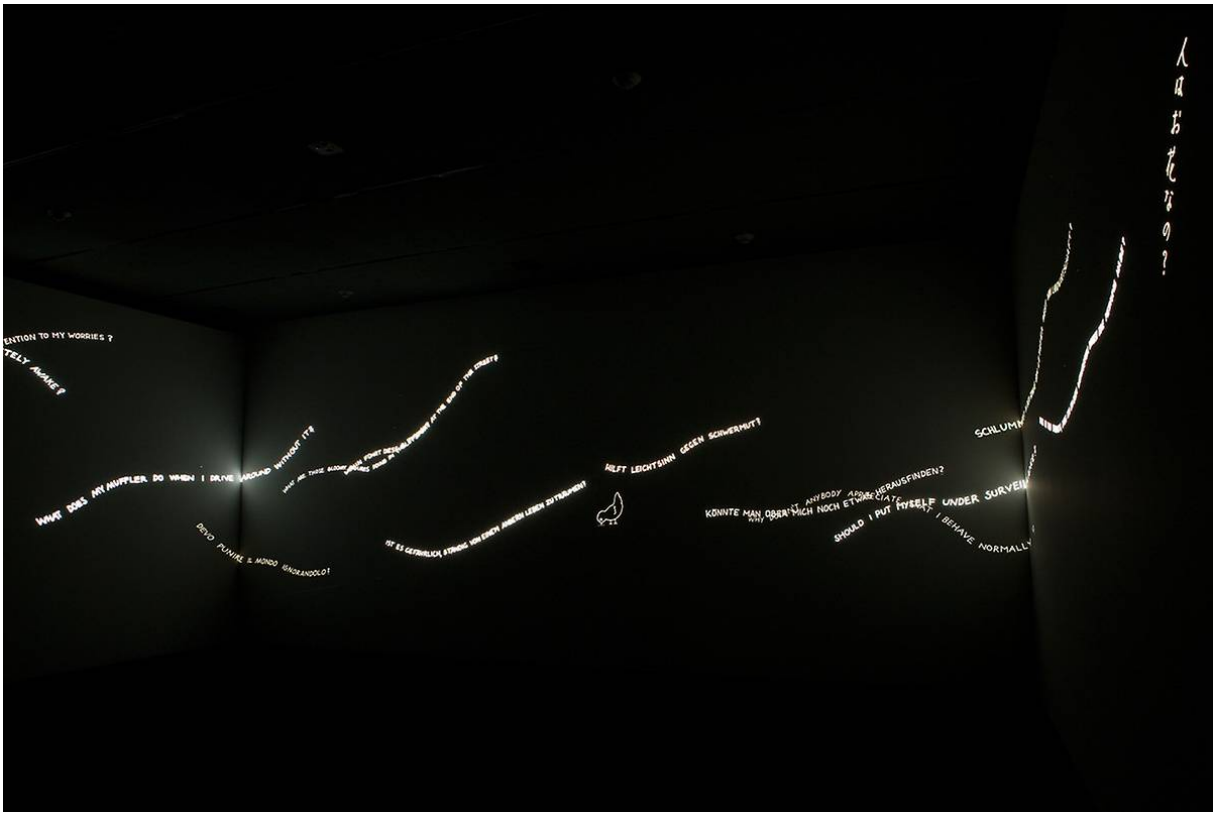
Fischli **El observador no puede considerar todas las esculturas o todas las historias simultáneamente; uno no puede abarcarlas todas. Las esculturas individuales son recordadas, pero todas juntas se vuelven difusas al mismo tiempo. Y existe esta falla en *Panorama* –el título describe lo opuesto de lo que es de hecho el caso: la confusión y el empantanamiento y la simultaneidad de estas cosas.**

Herr y Frau Einstein después de la concepción de su hijo, el genio Albert
de *De repente este panorama*
1981
Arcilla sin hornear

Söntgen ¿Y esta mezcla de estilos, el trabajo impulsivo, el tempo rápido y la fragmentación son parte de un intento de crear una especie de autenticidad?

Fischli **Creo que la intención de crear algo auténtico es el prerrequisito para crear algo engañoso.**

Weiss **Una escultura se llama *San Francisco predica a los animales sobre la pureza del corazón*. Es difícil reclamar autoría sobre eso.**



Gran proyección con preguntas
2003
Diapositivas de disolución lenta

Söntgen La reciente obra *Findet mich das Glück?* (¿Me encontrará la felicidad?, 2003) podría ser vista como una secuela, casi una contraparte a Panorama, usando el medio del lenguaje. ¿Cómo fue que apareció este énfasis en el aspecto lingüístico de las cosas?

Weiss **Quizá simplemente no es posible formular una pregunta con una escultura.**

Fischli **Tal vez podamos responder regresando a la historia de este proceso de cuestionamiento. Las preguntas y el enfoque lingüístico en nuestro trabajo emergieron por primera vez en el contexto del filme de la rata y el oso; tuvo sus raíces en escribir el diálogo. En el folleto que lo acompañaba *Ordnung und Reinlichkeit* (Orden e higiene) había un diagrama llamado 'Grandes preguntas y pequeñas preguntas', donde, por ejemplo, poníamos preguntas como '¿Todavía pasa el autobús?' y '¿Hacia dónde va la galaxia?' una contra otra. Este acercamiento emergió de nuevo por 1984 cuando hicimos *Grosser Fragentopf* (Olla grande de**

preguntas). Allí le dimos menos valor a la fricción entre preguntas ‘grandes’ y ‘pequeñas’. Las preguntas se volvían más egocéntricas, dando vueltas alrededor de un ‘Yo’ ficticio e inclinándose hacia una manía por la persecución, que se compadecía y se agrandaba a sí misma. Hace tres o cuatro años revisitamos este tópico, que resultó en la exposición de diapositivas que mostramos en Venecia, 2003: *Die Grosse Fragenprojektion* (Gran proyección con preguntas).

Olla grande de preguntas (detalle)
1984
Poliuretano, tela, pintura
135 x 200 x 200 cm

Söntgen ¿Era importante para ustedes dirigirse directamente al espectador –‘¡Hey tú, te estamos haciendo una pregunta!’?

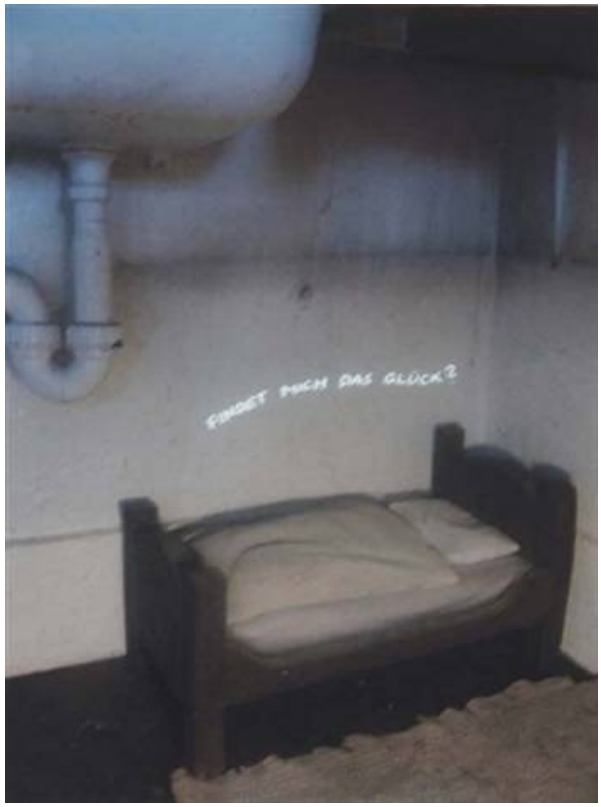
Fischli **No, al contrario. Al principio simplemente escribimos las preguntas en pedazos de papel, y después buscamos una forma adecuada. En la exposición de diapositivas primero intentamos presentar las preguntas en un formato tipográficamente limpio. En este formato, estas exigían respuestas, pero ese no era el elemento más importante, así que ahora, con estas líneas serpenteantes y escritas a mano, que emergen lentamente y entonces desaparecen de nuevo, tomamos otro acercamiento a las preguntas: no exigen una respuesta. Lo que queríamos era crear un clima para hacer preguntas. Hay un bello momento en un libro de Boris Groys donde hace la distinción entre dos tipos de preguntas. Por ejemplo, entre ‘¿Cuál es el diámetro de la tierra?’ y ‘¿Por qué la**

tierra no es un cubo?'. Con la primera te dices a ti mismo: '¿Cuántos kilómetros son?' Con la segunda, empiezas a pensar acerca de la persona haciendo la pregunta, o acerca de su condición, y esto abre un campo mucho más grande de… no sé cómo llamarías a este campo exactamente (*risas*), pero no sólo señala a la respuesta de la pregunta. No es como '¿Qué tan largo es el Nilo?', sino más bien '¿Qué clase de estado mental es ese? ¿Cuál es el estado mental de la persona haciendo la pregunta?'

Weiss **En cierta manera, esto lleva a una disolución del yo si todas estas cosas simplemente giran sin ser respondidas –un estado febril y desorientado que es molesto porque es imparable.**

Fischli **Y porque responder a las preguntas es imposible a través de la continua emergencia de nuevas preguntas.**

Weiss **Por el otro lado, el espectador participa por vía de este '¿Podría? ¿Debería? ¿Debo?' formulado repetidamente.**



¿Me encontrará la felicidad?
2002
Impresión de inyección de tinta
26.5 x 20 cm

Söntgen Decidieron incluir escritura a mano en *¿Me encontrará la felicidad?* ¿Tenía eso que ver con crear una persona para el interrogador, una persona real que uno imagina que está detrás de todo esto?

Weiss **De hecho imaginamos una presencia en el centro de esta multitud de preguntas, e hicimos especulaciones sobre la persona. Preferiblemente era un hombre quien deja que todo corra a través de su cabeza antes de dormir –por esto la proyección de las preguntas en la oscuridad y el hecho de que el libro es negro.**

Fischli **No somos responsables de las preguntas. Es esta persona secreta. Él es también el ausente en *Chamer Raum* (Habitación en Cham, 1991) y otras instalaciones similares como *Raum unter der Treppe* (Habitación bajo las escaleras, 1993) en el Museo de Arte Moderno en Frankfurt.**

Weiss **Lo escrito a mano enfatiza lo transitorio; se refiere a lo íntimo y lo privado al tomar notas personales, especialmente en casos donde las preguntas son puestas en primera persona.**

Fischli **Al principio nos era necesario mantener un poco de orden, así que hicimos fichas catalográficas para las preguntas. Era nuestro archivo personal. Cada pregunta tenía un número. Entonces trabajamos en la formulación de las preguntas individuales por un tiempo e hicimos correcciones en las fichas. En algún punto nos dimos cuenta que en verdad nos gustaban esas fichas y que sería posible presentarlas así.**

Söntgen ¿Y las pequeñas imágenes, el pájaro, el coche, la jarra de leche que incluyen?

Weiss **Esas son pausas; tal vez porque los pájaros o los coches no hacen preguntas, o porque los pájaros en sí mismos no son preguntas, y los coches son una realidad que simplemente funciona independientemente de nosotros, afuera, en el mundo. Una de las preguntas es: '¿Se sobrestima la libertad de las aves?', y otra es '¿Debería quitar el mofle y manejar por el vecindario en la noche?'**

Fischli **Tal vez son como decoraciones en un árbol de navidad; uno realmente no las necesita pero de alguna manera liberan un buen humor de todos modos.**

Weiss **¡Y hemos tenido buenas experiencias con la jarra de leche a través de los años!**

Söntgen En otra conversación que tuvimos dijeron que les gustaría dejar que los espectadores supieran exactamente cuánto tiempo han pasado viendo una obra.

Weiss **Le hacemos una oferta a nuestros espectadores, y ellos pueden decidir si la aceptan o no. También abrumamos a la gente un poco. Los videos en el Pabellón Suizo en la Bienal de Venecia en 1995 duraban noventa y seis horas (ocho horas en cada uno de los doce monitores). Difícilmente sería posible verlo todo, pero puedes escoger ya sea que quieras pasar brevemente o pasar unas horas allí. Nos gusta inundar a nuestros espectadores con impresiones, con información. De algún modo, este acercamiento ha probado que funciona. Y las partes de las que te pierdes se vuelven un espacio que puedes llenar con tu propia imaginación.**

Fischli **Es algo así como una tienda departamental donde tienes que pasar una semana visitando cada departamento.**

Sin título (detalle)
1995
Videos a color en 12 monitores
96 horas

Söntgen ¿La abundancia de materiales en esta obra reflejan las abrumadoras impresiones e imágenes ofrecidas por el mundo en general?

Weiss **Las acumulaciones indican cuánto tiempo hemos invertido en la obra. Son una documentación de nuestros esfuerzos. Dejamos de hacer videos después de la pieza de Venecia en 1995. Tal vez haremos más, pero ver el mundo en una manera tan pasiva con la cámara, simplemente viendo a otras personas mientras trabajan, o viendo cómo es el mundo, o cómo las vacas pastan en la pradera, eso se acabó.**

Fischli **En muchas de nuestras piezas el tiempo es un aspecto muy importante: el tiempo que pasas haciendo algo. Con las tallas también hay la sensación de que tomó mucho tiempo hacerlas. Entre las preguntas hay una en particular: '¿Lo bueno del trabajo es que no te queda tiempo?'**

Söntgen ¿Les interesa una cualidad particular de esta contemplación o es más sobre el hecho de que uno siempre está contemplando en alguna manera, incluso cuando uno no está consciente de ello?

Weiss **Creo que más con la calidad de contemplar. En el caso de los videos de Venecia, el estar siempre con la cámara y grabar cosas durante el camino volvió al viaje algo especial. Estábamos más despiertos, más enfocados. Y todo lo que vi lo puedo ver de nuevo en el monitor en el estudio. Eso cambia tu percepción.**

Fischli **En las series de equilibrio *Stiller Nachmittag* (Tarde tranquila, 1984), hay una pieza titulada *Die Missbrauchte Zeit* (Abuso de tiempo). Ciertamente hay un placer subversivo en ocuparte con algo por una cantidad de tiempo poco razonable. Para la exposición en Venecia miramos por el mundo por un año. Fuimos a excursiones y paseábamos en el coche –o podrías decir que 'no trabajamos' y 'perdimos el tiempo'. También puedes ver las tallas que hicimos como una pérdida de tiempo.**

Söntgen La pregunta predominante para nosotros es '¿Valió la pena?' –la pregunta está literalmente impuesta sobre nosotros, especialmente en el caso de los objetos de poliuretano.

Fischli **Sí, valió la pena. Obtengo un cierto disfrute de tallar; de repente estoy forzado a contemplar estas cubetas de plástico. La imitación exige un compromiso paciente con el objeto, una empatía. Podrías llamarlo 'apropiación del objeto'. A lo más, estoy orgulloso y obtengo placer de mis réplicas de cubetas de plástico.**

Mesa
1992-1993
Objetos de poliuretano tallado y pintado

Söntgen ¿Y era importante para ustedes que fueran objetos cotidianos? Sólo son cosas que están por ahí. Uno puede imaginar objetos que tuvieran más interés que una cubeta de plástico.

Weiss **Es razonable falsificar dinero y oro. Si imitamos algo valioso la intención siempre sería clara. Si falsificamos algo despreciable y malgastamos el tiempo, de cualquier manera, aún hay un poco de *schadenfreude* involucrado. Por el otro lado, todos estos son objetos con los que estamos muy familiarizados. Si simulamos algún objeto técnico, hay una sensación de inquietud, porque no entendemos el secreto de un radio, u otros aparatos técnicos, y permanece escondido con el objeto.**

Söntgen ¿Qué rol juega la sinceridad para ustedes? Es un

término que ha desaparecido del arte pero que en un punto contaba para algo, ¿no? Sus piezas a menudo parecen querer extraviar al principio, pero no tiene que ver con trampas. Esta decepción lleva a una especie de revelación.

Weiss **La insinceridad descansa en el hecho de que producimos una ilusión y luego la volvemos a abordar en una forma cruel. De repente reconoces que lo que ves no está allí en lo absoluto, pero estás seguro de que lo ves de todos modos: esta herramienta, este pedazo de madera –es bien claro que es una imagen realista, o una parcialmente realista, pero de hecho no está ahí. No sé si eso es sinceridad o no; es decepción –una sobria ilusión de convencionalismo. Produces cosas y situaciones de las que nunca antes has desconfiado.**

Fischli **Parte del atractivo de esta decepción reside en la ligera desviación, la falla, lo incompleto. Una brecha aparece entre la realidad y la reflexión. Por extraño que parezca, este espacio en medio puede ser exactamente el punto donde mejor puedes acceder a la obra.**

Objetos para Glenstone
2011
Objetos de poliuretano pintado

Söntgen Hay una intimidad con estos objetos, una afección. Para mí, esta idea de afección arroja una luz diferente sobre Duchamp y el readymade. ¿Cuál es su relación con Duchamp? ¿Es una figura importante para ustedes?

Fischli **Quizá nuestros objetos tallados tienen más afinidad con pinturas de naturalezas muertas. En el caso de Duchamp el concepto de *objets trouvés* u 'objetos encontrados' es importante, en tanto que nosotros intentamos crear objetos. Los objetos de Duchamp podían regresar a la vida cotidiana en cualquier punto. Nuestros objetos no pueden hacer eso; sólo están ahí para ser contemplados. Todos son objetos del mundo de la utilidad y la función, pero se han vuelto absolutamente inútiles. No te puedes sentar en las sillas que tallamos. Son, dicho más simple, liberadas de la esclavitud de su utilidad. No queda nada más que mirar esta silla. ¿Qué más puedes hacer con ella?**

Söntgen Es una inversión interesante. La empresa inicial era un acto de devoción, ¿o no? Sumergirte en un objeto que a primera vista no es especialmente atractivo y ponerte a tallarlo. Entonces era la devoción de tu lado y después una cierta compulsión o presión sobre el observador a poner atención a este objeto que ha salido de un acto de devoción.

Fischli **Y también podrías decir que es un despecho hacia la silla, porque la despojo de su *raison d'etre*, su derecho a existir. Si no me puedo sentar en la silla, ¿de qué sirve?**

Söntgen Hemos hablado acerca de este despecho varias veces. ¿Por qué están interesados en este aspecto siniestro?

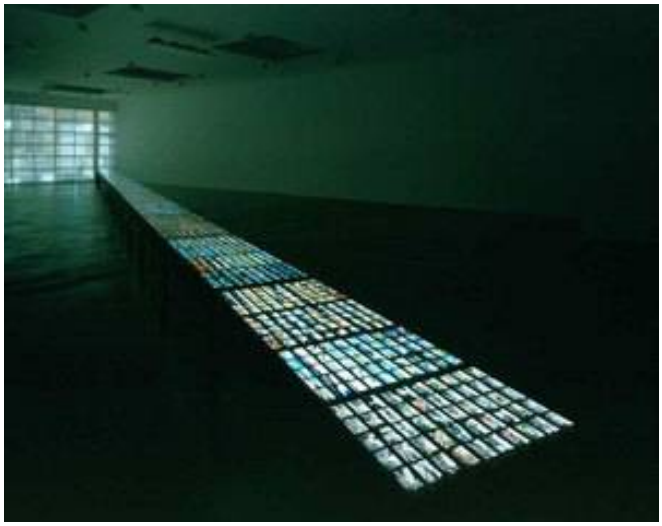
Weiss **Puedes llamarlo *schadenfreude*. No puedes responder las respuestas formuladas por la obra; pierdes completamente la 'visión general' si continuas pensando en esto.**

Fischli **También está el placer del mal uso. Interpretamos también el concreto mal uso de los objetos en el film *Der Lauf der Dinger* (El curso de las cosas, 1987), en el que sillas y llantas de nuevo fueron usadas no para su propósito original sino para alguna otra cosa: a saber, como componentes en una reacción en cadena. Parte del regocijo en este filme reside en este uso falso. Aquí, de nuevo, los objetos son liberados de su propósito original. Quizá esto puede ser algo bello. Si te identificas con estos objetos tiene un efecto liberador. En *Tarde tranquila*, que precedió al filme,**

descubrimos que podíamos dejar todas las decisiones formales al equilibrio mismo. Aparentemente, no había una manera de hacerlo 'mejor' o 'peor', sólo 'correctamente'.

Weiss **No teníamos que pensar mucho en la composición de la pieza. El hecho de que los objetos colapsaran continuamente nos dio la idea para el filme: conducir los objetos en una cierta dirección durante otro de sus inevitables colapsos.**

Söntgen ¿Cómo describirían su relación con lo 'perceptible'? En *¿Me encontrará la felicidad?*, por ejemplo, está la pregunta: ¿'Merece la realidad semejante desconfianza?'



Mundo visible
1987-2001
15 mesas de luz con 3,000 fotografías de pequeño formato
2805 x 69 x 83 cm

Fischli **Cuando elegimos un título para una obra como *Sichtbare Welt* (Mundo visible, 1987-2001) uno también se refiere a lo invisible. Estábamos interesados en la más alta capa de la realidad, cómo nos ofrece sólo lo visible, la superficie. Es cómo con los objetos tallados: por fuera, la superficie discernible es una silla, pero inmediatamente debajo es otra cosa: a saber, poliestireno.**

Weiss **Puedes ver las 3,000 imágenes en *Mundo visible* de esta manera. En la cubierta del libro hay un hipopótamo cuya cabeza se asoma ligeramente sobre la superficie del agua, pero el resto de este grande y bello animal es invisible, debajo de la superficie.**

Mundo visible
1987-2001
3,000 fotografías de pequeño formato
2805 x 69 x 83 cm

Fischli **Eso podría ser un poco torpe en el sentido figurado, pero como una imagen sensual es, sin embargo, bella.**

Söntgen Hay, por supuesto, la sensación de los ojos y el agua como un espejo.

Fischli **Escondido debajo de la superficie hay un grande, profundo y oscuro espacio que cada uno de nosotros puede llenar de diferente manera.**

Söntgen ¿Cómo llegaron a crear *Mundo visible*?

Weiss **Empezamos *Mundo visible*, o más bien la serie de fotos, en 1987 después de trabajar en *El curso de las cosas* por un periodo de dos años en el estudio. Creamos un mundo,**

por decirlo de alguna manera, y creo que también necesitábamos algo de aire fresco, alejarnos de esta ocupación vana, salir con una cámara, buscar cosas interesantes en un sentido pasivo. Usar una cámara resultó ser interesante. Esas eran las primeras etapas. Fotografiamos o recolectamos lo que fuera que estuviera allí –cosas que simplemente excitaron nuestro interés, aún en lo más mínimo –un coche extraño o un caballo y una carreta, por ejemplo- sin tener ningún objetivo en mente. Se trataba del mundo allá afuera como es: un pájaro o un caballo o una desviación trivial –o no una desviación- de la normalidad.

Fischli **Durante nuestro primer viaje había una intención de encontrar fotos que ya existieran como tales, que son ampliamente distribuidas y disfrutan una tremenda popularidad.**

Söntgen ¿Era posible en algún punto separar las desviaciones de la norma?

Weiss **Al principio, durante los viajes cortos que hicimos, buscamos la normalidad de un aeropuerto o de jardines porque nos gustaban en toda su apacible franqueza. Fuimos del frente de una casa a alrededor de la casa a alrededor de Zurich y después a las montañas. Ahí es cuando descubres que ciertos lugares tienen un título, un ego. Declaran: 'Somos famosos', como el Matterhorn o Stonehenge. Y descubres que hay otros lugares que no tienen títulos pero que también son mundialmente famosos: el bosque, el mar, las montañas.**

Fischli **Hay fotos que pueden ser claramente clasificadas, pero también hay un espacio en medio. Al principio había cosas grandes -como Venecia, las pirámides, la Torre Eiffel- las cosas supuestamente extraordinarias. Pero nos dimos cuenta que también estábamos tomando fotografías de camino a estos lugares de interés: la normalidad de un suburbio de El Cairo, por ejemplo. Estas fotos fluyeron dentro del libro *Bilder, Ansichten* (Imágenes, vistas, 1991), de este espacio intersticial. Con esta perspectiva, también fotografiamos nuestros propios entornos familiares, por ejemplo los aeropuertos y suburbios de Zurich.**

Söntgen ¿Qué rol juega el aspecto formal en estas piezas? Tienen la apariencia deliberada y la calidad ligera de las instantáneas; son el opuesto de la fotografía compuesta, y están, por lo menos, seleccionadas de acuerdo a un criterio formal.

Mundo visible
1987-2001
3 videos en monitores
8 horas

Weiss **La resistencia a soltar el obturador es, como he dicho, baja. Llevamos innumerables fotos al estudio, donde las comparamos y seleccionamos. Las que no son espectaculares tienen una buena posibilidad de ser escogidas: fotografías compuestas llanamente, mayoritariamente tomadas a nivel de ojo con lentes normales, imitando la vista de un paseante observador, libre de supuestas nociones fotográficas. Sin embargo, particularmente nos gustan ciertas condiciones de luz y clima.**

Söntgen Recolectan y archivan el material. ¿Por qué?

Weiss **No puedes tirarlo. No ocupa mucho espacio y cuando lo tiras se va para siempre.**

Fischli **Hemos visto que nuestros criterios pueden**

cambiar. Habría sido un desastre si hubiéramos tirado algo. En nuestra pieza reciente *Eine unerledigte Arbeit* (Una obra irresuelta, primera versión inacabada mostrada en el MACBA, Barcelona, 2000), desenterramos montones de estas fotos de los restos de nuestros archivos.

Söntgen Hay algunos artistas que trabajan con métodos específicos de clasificación de archivos. ¿Cómo comparan su trabajo con, digamos, el *Atlas* de Gerhard Richter?

Fischli **Ya hemos hablado sobre la pasividad como algo opuesto a producir activamente un mundo en el estudio. *Visible Word*, o todo el libro, se originó de este aspecto de la pasividad: simplemente ir al mundo sin querer interpretar nada, o tratar de hacer un comentario sobre lo que vimos. *Visible World* describe un viaje. Y ahí es donde nuestro trabajo difiere de un proyecto como el *Atlas* de Richter. Richter, si mal no recuerdo, clasifica de acuerdo a motivos: las montañas van juntas, después vienen las casas, las nubes y así. Asumo que sigue un sistema iconográfico de orden. Son investigaciones que hace para sus pinturas. En el caso de *Mundo visible* son supuestamente fotos de viaje donde el orden es más o menos cronológico, indicando fuertemente el acto narrativo de viajar. En un largo paseo por la montaña pasas por varias montañas, una después de la otra. Eso no es ordenar por motivos sino por una referencia a un periodo durante el cual has tenido un momento agradable en un cierto lugar.**

Söntgen Una vez dijeron que, con estas fotografías, predominaba un marcado índice de tiempo. ¿Algo de melancólico acompaña esta nueva temporalidad? En mis ojos, sus fotos están impresionantemente libres de melancolía.

Weiss **No estoy seguro de eso. El aspecto melancólico de esta obra reside en la intuición de que no puedes estar en cada lugar bello al mismo tiempo. Eso es lo irritante con la mesa en *Mundo visible*, mostrando las 3,000 transparencias –que irradia y brilla y ofrece tanta belleza, y es una invitación a soñar acerca de cada foto. En adición, usualmente el lugar en el que estás no es tan bello. *Wanderlust* también es una forma de melancolía.**

Fischli **Algo que es definitivamente un poco melancólico es que tantas de estas fotos están tan llenas y aun tan vacías al mismo tiempo, porque normalmente son mal usadas y aplanadas por su contexto. Tratamos de reparar eso, liberarlo. Por supuesto, eso es difícil –ser asombrado de nuevo por imágenes viejas y usadas. Su seducción realmente no puede tener éxito más que por un breve momento, a pesar de la disposición de uno para recrear su inocencia. Encontramos que el encuentro real con las pirámides o con Monument Valley es emocionante y abrumador aún cuando ya conocíamos la mayoría de estos sitios por fotos.**

Asentamientos, aglomeraciones
1993
Libro de artista
64 páginas
19.5 x 25 cm

Söntgen Por supuesto, *Siedlungen, Agglomerationen* (Asentamientos, aglomeraciones, 1993) consiste de imágenes que no están tan usadas.

Weiss **Es similar a los aeropuertos: están sin ejecutar. Esos son nuestros alrededores, nuestra ciudad, nuestro aquí y ahora de cada día. Sabes que están allí, y hay pocas razones para asirse o comunicarse con ellos. Tienen esta aura especial, no tienes que tomar una foto de eso. Es un tipo de arquitectura que resulta de un cierto clima económico.**

Fischli **Es lo opuesto a lo exótico para nosotros, y siempre me gustó la idea de que fotos como estas cuelguen en las casas, en departamentos, tal como las creamos en ese entonces: gatitos o grandes ciudades por la noche, por ejemplo.**

Söntgen Son fotos muy tiernas. No hay ningún sentido de evaluación. No veo ningún elemento de reproche en el hecho de que algunos lugares se ven como se ven. Nunca fotografían interiores. ¿Por qué no? ¿Lo encuentran demasiado indiscreto?

Fischli **Quizá creemos que lo que sea que proyectes en estas imágenes, cualquier noción que ya tengas acerca del diseño de los departamentos por dentro, es de hecho suficiente conocimiento de ellos –o incluso mejor.**

Söntgen (*risas*) ¡Ese es su exotismo!

Fischli **Los espacios interiores serían una pieza diferente de trabajo. Ocasionalmente tomamos fotos en tiendas de muebles. En este curso indirecto mostramos los espacios interiores de las personas, pero se trata de lo colectivo antes que cualquier persona en específico.**

Weiss **Con la fotografía exterior nos aseguramos de que el clima fuera agradable, mostrando las casas en el cambio de estaciones. No queríamos representar frialdad, pero intentamos mostrar las casas así de bellas o quizá simplemente pulcras.**

Söntgen Cuando dije ‘tiernas’ justo ahora hicieron caras entre ustedes (*risas*).

Fischli **Sí, por supuesto hay cierta hipocresía en eso. No podemos negarlo. Si casas como esas son fotografiadas sin un propósito funcional como la intención de rentarlas, entonces están fotografiadas críticamente. Hicimos lo opuesto e intentamos, detrás de la máscara de idealización…**

Weiss **Superarlas.**

Fischli **…superarlas o mostrarlas. Están representadas como tenían que ser, y no como son. Todo el intento de traducirlas en algo bello es lo que queríamos representar. Esto fomenta aún más desconfianza.**

Weiss **Algunas de las obras son un intento de idealizar lo común, de aceptarlo o sólo verlo.**

Fischli **Estas fotografías disipan parcialmente nociones de deseo y de lo que nosotros percibimos como bello. Y por esto, una especie de transfiguración emerge.**

Söntgen ¿Y esta transfiguración está ahí para servir a la imagen o a la gente que vive ahí?

Weiss **Cualquiera que desee entender toda la profundidad de esta obra debería manejar alrededor de Zurich y ver todo lo que no fotografiamos. Hay una buena parte que es dolorosa –más dolorosa que las fotos y las disposiciones de los conjuntos residenciales que fotografiamos. Nuestra selección de casas correspondió a lo que hemos considerado que es moderno desde nuestra juventud.**

Fischli **De camino a la escuela veía sitios de construcciones como estos cada día. Muchos de estos edificios son tan viejos como nosotros.**

Söntgen En su más reciente exposición de diapositivas, *Una obra irresuelta*, desdoblaron por completo un nuevo mundo pictórico y un nuevo lenguaje pictórico. Hasta ese punto habían dejado las imágenes como estaban; eran puestas y dejadas a consideración sin mediación. Ahora hay una entropía, una implosión de significación. Las fotos son puestas rápidamente, desvaneciéndose una en la otra. Hay escenas dramáticas o sangrientas que no habían sido parte de su mundo de imágenes hasta ahora. ¿Qué llevó a este cambio?

Una obra irresuelta
2004
Diapositivas de disolución lenta

Fischli **Corrimos *Mundo visible* a través de una mezcladora, lo cortamos y lo volvimos a juntar.**

Weiss **En las excursiones, fotografiamos todo lo que fuera incluso del más mínimo interés. Así es como el contenido remoto y lo siniestro se juntó: un holiday on ice, un tren fantasma, un aparador en época navideña, catacumbas, lo que habíamos recolectado en los rincones oscuros del archivo y había estado sin usar hasta ahora. Con el traslapo de significados encontramos una forma apropiada con esta exposición de diapositivas, este flujo de imágenes. Está relacionado con la no-realidad de las esculturas de *Fiebre* de 1983.**

Fischli **Al principio esta sopa lóbrega era un poco más tenebrosa. Pero ahora una especie de pesada dulzura ha aparecido.**

Söntgen ¿Por qué representan lo tenebroso como algo dulce?

Weiss **No debería ser sólo macabro y fácilmente discernible, sino también un poco seductor. Queríamos usar a la belleza como señuelo para que el espectador se quedara en la obra.**

Fischli **Lo agradable y lo desagradable deberían traslaparse inexplicablemente en una especie de belleza, de locura febril, emergiendo al final bajo un número abrumador de posibilidades interpretativas.**

Söntgen ¿Qué significa la belleza para ustedes?

Hambre
de *Fiebre*
1984
Poliuretano tallado y pintado
220 x 220 x 170 cm

Fischli **En las fotos de flores (*Blumen*; Flores, 1998), la belleza es importante. Es una acompañante encantadora y peculiar. El atractivo de la imagen floral reside en el hecho de que representan un problema no resuelto.**

Söntgen Hablan de ‘querer seducir’ y de ‘usar la belleza’. ¿Qué quieren seducir a que haga o vea el espectador usando la belleza?

Weiss **Tal vez es un poco como un ataque sorpresa.**
Fischli **E importa que primero, nosotros mismos, como los autores de estas obras, nos sintamos capturados, que las encontremos bellas. Ciertamente esto pasa con el espectador también. Por un momento, al principio, es una víctima…**
Weiss **De sí mismo.**
Fischli **…de sí mismo o de este reflejo. Aquí emerge la pregunta: ‘¿Me puedo permitir hacer esto?’ Una pregunta en el libro es: ‘¿Sufro de buen gusto?’**
Weiss **Jean-Christophe Amman una vez dijo, ‘El arte**

empieza donde acaba el buen gusto.'

Fischli **¿Estás seguro? ¿No era 'El arte termina donde el buen gusto empieza'?**

Sin título (Flores)
(detalle)
1998
Fotografía Cibachrome
120 x 180 cm

Söntgen (*risas*) Eso me gusta. La mayoría de sus obras no están, a pesar de sus temas, hechas para ser colgadas en casas privadas, sino que son concebidas para situaciones de exhibición.

Weiss **Uno nunca piensa en casas privadas cuando trabaja.**

Söntgen Hemos discutido sobre sus modos de presentación. Una forma son los libros. ¿Por qué hacen libros de artista en vez de catálogos?

Weiss **Porque creemos que tenemos que tomar parte en el diseño. De otra manera, se incluye información que no queremos. Hemos notado que las fotos retienen una cierta**

aura cuando quitamos o conservamos cierta información.

Söntgen Siempre he sentido de parte de ustedes una desconfianza hacia la palabra escrita o hacia la historia del arte o la crítica de arte.

Fischli **Una vez tomamos el camino contrario y creamos un catálogo para una exhibición en una asociación de arte en Munich con textos sobre nosotros pero sin una sola ilustración de ninguna de nuestras obras.**

Söntgen La primera vez que nos vimos, dijeron que no les gustaban las entrevistas. ¿Esta aversión también tiene algo que ver con desconfianza?

Weiss **Desconfianza de nuestras propias declaraciones, que ciertamente son buenas sólo para el día en que son hechas. Uno olvida la mitad de ellas; clarifica mucho.**

Fischli **Sí, es una desconfianza hacia las cosas que son dichas una y otra vez. Durante las entrevistas empiezas a repetirte a ti mismo, y piensas: 'Eso no es lo que realmente quería decir.' Das explicaciones por las que pasaste en algún punto, y estas explicaciones son por lo tanto un poco usadas. Pero una vez que están impresas, funcionan como si fueran permanentemente válidas. Las buenas discusiones son aquellas donde termino descubriendo algo para mí, algo luminoso, pero uno ya sabe que se perderá esta calidad luminosa y siempre quedará soso.**

Söntgen ¿Por qué tomaron este proyecto de Phaidon? No es, por supuesto, un catálogo, pero una serie de monografías. A todos los artistas se les asigna el mismo formato, y su obra debe encajar en este. ¿Qué encontraron de atractivo en esto?

Fischli **Por veinte años hemos estado haciendo prácticamente lo opuesto: libros de artista. Y estos libros de Phaidon no pertenecen a las piezas individuales, sino más bien a todo el trabajo del artista. Casi todo está estipulado; estamos liberados de la obligación de inventar un libro.**

Estudio

Aventuras cerca de casa: Peter Fischli y David Weiss **Robert Fleck**

Sin título
1995
Videos a color en 12 monitores
96 horas
Instalación, Pabellón Suizo, 46 Bienal de Venecia

En el verano de 1995 la enorme galería en el pabellón suizo de la Bienal de Venecia estaba colmada con una extraña instalación. Una docena de televisores negros colocados en pedestales de madera chapada sin pintar, orientados en diferentes direcciones, mostrando simultáneamente videos de temas similares. Los espectadores no podían ver más de una tercera parte de las pantallas al mismo tiempo, y sólo podían ver uno de los videos de frente. Los monitores parecían estar dispuestos al ahí se va, pero no era un arreglo azaroso. Sus posiciones te obligaban a caminar entre el entramado de pantallas, pero hacía difícil concentrarse en un video a la vez. Siempre podías ver varios monitores con el rabillo del ojo, en diferentes ángulos y distancias, funcionando como horizontes múltiples en un paisaje montañoso, uno detrás de otro, creando un constante juego de intercambio de luz a través del espacio. Tan pronto como te detenías para ver uno de los monitores, tu atención inmediatamente se desplazaba al siguiente video, mientras que el distractor sonido que emanaba de todas las televisiones creaba un

elemento de incomodidad.[1] El efecto era que los espectadores eran atrapados en el laberinto de videos inacabados, encontrando difícil salir incluso cuando empezaban a sentirse físicamente cansados. Había una hielera con agua y sillas cómodas dispuestas a la entrada como simples instrumentos de comfort, un mínimo gesto de hospitalidad.[2]

Estaba claro que no era posible ver todos los videos durante una visita a la exposición –de hecho, que esto no era necesario en términos de apreciación de la obra. El crítico de arte Patrick Frey describió la disposición en el catálogo: *'La pieza consiste de unas noventa secuencias en video que van de los veinte minutos a cerca de dos horas, produciendo un archivo panóptico de más de ochenta horas de duración, y mostrado en un número de monitores de manera tal que las ochenta horas duren exactamente lo que dura un día de exhibición.'* [3]

Este archivo casi inagotable de imágenes de video constituía uno de los raros casos en los que imágenes de Suiza han sido presentadas en el pabellón de Venecia de ese país. [4] Los videos, tomados en el periodo de un año, documentan noventa salidas hechas por los artistas, empezando por la mesa del desayuno en su estudio de Zurich y después moviéndose a los ambientes más cercanos y lejanos del país en el que nacieron, viven y trabajan. Las imágenes fueron tomadas principalmente desde la ventana del coche, tomando vistas a través de los insensibles y ordinarios suburbios (tiendas, casas, el recorrido de un tren, túneles, coches parados en los semáforos bajo la lluvia) hasta áreas mitad rurales y mitad urbanas de Suiza (vacas paciendo, paisajes montañosos, parques, un árbol caído) o incluso a lo largo de París, Nueva York y Milán. Los temas cubiertos incluyeron trabajo (limpia del drenaje, una operación en el veterinario, las actividades de la armada suiza, corte de madera, una cocina observada de las 11 am a las 2 pm, una nevada, un autolavado); ocio (un concurso de belleza para gatos, discotecas, hoteles alpinos); y deportes (go-carts, carreras, el Tour de Suisse).

La idea de las 'salidas' es central en esta obra. Durante la semana de trabajo la noción implica mal uso del tiempo, y en Suiza mirar a otra gente trabajar es conocido como 'cine de pensionados'. Fischli y Weiss pensaron en el año que pasaron haciendo los videos como 'no trabajar', simplemente observar las actividades de otra gente. En ese sentido es una instalación sobre el flâneur, el haragán caminando por las calles como si tuviera una cámara en

su cabeza, en el mundo semi urbanizado y post industrial del presente europeo.[5] Los diferentes monitores mostrando la frecuentemente inobservada periferia de la vida normal, junto con los azarosos cambios de tiempo entre los videos, daba la impresión de que uno estaba viendo varias transmisiones en vivo de diferentes fragmentos de la vida suiza. Aunque uno estaba constantemente alerta de que eran videos editados y artísticamente ensamblados.

Los noventa videos en esta instalación profundamente memorable estaban cuidadosamente pensados en términos de su disposición en tres dimensiones, y hechos de manera profesional con la misma estética consistentemente simple. La calidad de las imágenes satisfacía los más altos estándares de producción, y a este respecto la obra de los artistas constituía una introducción a las posibilidades ofrecidas por la tecnología de video digital, que subsecuentemente revolucionaría el videoarte. Pero al mismo tiempo adopta una estética aparentemente poco demandante que evade los efectos especiales. La cámara es sostenida derecha y las tomas son horizontales, con el sujeto encuadrado a mitad de la toma, mostrado sin distorsión de perspectiva. Nada es acelerado o ralentado; no hay edición narrativa o anti narrativa, *champ* o *contre-champ* –todas las técnicas fílmicas tradicionales están olvidadas o prohibidas, y el lenguaje pictórico busca la más grande simplicidad posible. Esto está basado en un acercamiento conscientemente no dramático, lejos de la estética postal de un atardecer o una vaca en la pradera de la montaña, una estrategia no pretenciosa pero precisa que es el elemento central en el trabajo de Fischli y Weiss. Los videos mostraban cómo se veía el mundo cuando lo grabas sin efectos cinemáticos. Lo llevan a uno a descubrir pequeñas zonas de actividad y percepción no mediadas, cuyo efecto era abrumadoramente poético. A través de estos videos, los visitantes de la exposición vieron cosas de una nueva forma –uno de los intereses centrales de la obra de Fischli y Weiss.

Aunque las imágenes son principalmente de Suiza, los videos no pretenden ser una declaración sobre la nación suiza. Esto es fundamental: a través de un bombardeo de imágenes, los artistas hicieron de su país el tema de una obra de arte que fue mostrado en un pabellón nacional, aunque uno no necesariamente pensaba en un país en específico cuando veía los videos. Las escenas eran tan ordinarias, las tareas dentro de ellas retrataban tan consistentemente lo cotidiano, que el país no tenía en juego una

parte en particular, aun cuando los artistas no habían hecho nada para evadir semejante percepción en términos del tema. Más que abordar las especificidades de Suiza, los videos apuntaban a una serie sin fin de preguntas amplias e irrespondibles en la mente del espectador: ¿qué constituye un país?, ¿cómo vivimos?, ¿cómo vemos al mundo alrededor de nosotros?, ¿pueden las experiencias ser transferidas de un país a otro?

La obra de Venecia es una de las obras maestras de Fischli y Weiss, una piedra de toque en la historia del videoarte. Marcó la transición a un arte más reciente en este medio, cuyas múltiples escenas, grabaciones y técnicas digitales de reproducción, innovación en términos de color y luz, están revolucionando el desarrollo de la imagen tridimensional tan profundamente como la fotografía lo hizo hace 150 años. Regresando a esta obra, uno se sorprende fuertemente por el hecho de que anticipó mucho de lo que se ha convertido esencial en el videoarte: disolver el monitor dentro del espacio de exhibición a través de la experiencia física de la instalación; estructurar el espacio con imágenes de video planas; crear un flujo de impresiones entre pantallas múltiples; introducir una nueva relación temporal entre ver arte y la obra misma, y lograr una sorprendente independencia de la estética del cine y la televisión en términos del material pictórico.

La instalación dio a los visitantes de la exposición una pista del alcance y las preocupaciones del trabajo de Fischli y Weiss, y de su quintaesencial resistencia a la categorización. Los videos estaban acomodados como esculturas y se veían demasiado tersos, demasiado triviales, demasiado libres para ser vistos solamente como videoarte. No obstante, mientras que los pedestales de madera chapada eran formalmente precisos, no había un sentido de los intereses esenciales del escultor; la simplicidad de los pedestales no pretendía acercarse a ningún requerimiento posminimalista, por ejemplo. Al tiempo que la obra era ciertamente entretenida, no había una reducción irónica del estatus del objeto, o un intento cínico de hacer mofa del mundo. Y aunque los temas vinieron de un repertorio de imágenes populares –flores, montañas y animales aparecían en gran medida- uno no podía decir que los artistas estaban tratando de apelar directamente a las masas con temas populares, dado que la representación y la estética no eran lo suficientemente kitsch como para caer en esta categoría.

La instalación de Venecia revela otra línea básica importante

tomada por Fischli y Weiss. Hubiera parecido apropiado crear una instalación que consistiera enteramente de videos hechos con una cámara llevada con las manos para una exposición en una ciudad por la que se hubiera pululado con dicho equipo, pero ya habían empezado la pieza varias semanas antes de haber sido escogidos para representar a su país en Venecia. Y aunque las imágenes retrataban al país que estaban representando en la bienal, estas eran simplemente los temas a la mano. El repertorio pictórico de videos los enlaza con millones de videoastas amateur que han estado llevando sus cámaras portátiles desde los años noventa: montañas, paisajes pintorescos, el día de trabajo, escenas en movimiento o banales. Fischli y Weiss usan determinadamente esta estética amateur a través de todo su trabajo, tomando del lenguaje del productor de imágenes ordinario.

Sin embargo, este es un concepto que puede llevar a malos entendidos. Hablando formalmente sus fotografías y videos tienen muy poco que ver con la estética amateur, dado que el acercamiento al manejo de la cámara y la edición es innovador, y los artistas aplican dispositivos pictóricos del arte abstracto a estos motivos familiares: precisión extrema, una estructura pictórica tipo retícula y organización conscientemente colorista. Sus videos, por lo tanto, representan el ideal de lo que un video turístico puede lograr, purificado y reinterpretado. Ni su lenguaje formal es tomado de la estética amateur a fin de lograr legibilidad y con esto popularidad. Fischli y Weiss no tratan de crear arte que refleje las expectativas e ideas de las masas. Es la *examinación* de la estética amateur no ambiciosa lo que es importante en sus obras. Mantienen un ojo agudo en el amateur humilde a fin de acercarse al fenómeno del cliché visual hoy día, y crear una metáfora mayor acerca del poder y fascinación de las imágenes contemporáneas. Esto les permite tomar un diferente acercamiento al arte que hace una critica de los medios. Conducen una examinación de la manera en que los medios son usados actualmente, y crean contraposiciones en las bases de estas observaciones. Pero, efectivamente, hacen esto ‘desde abajo’, empezando con pequeños clichés de todos los días más que mirar a los clichés grandes, generados por los medios masivos.

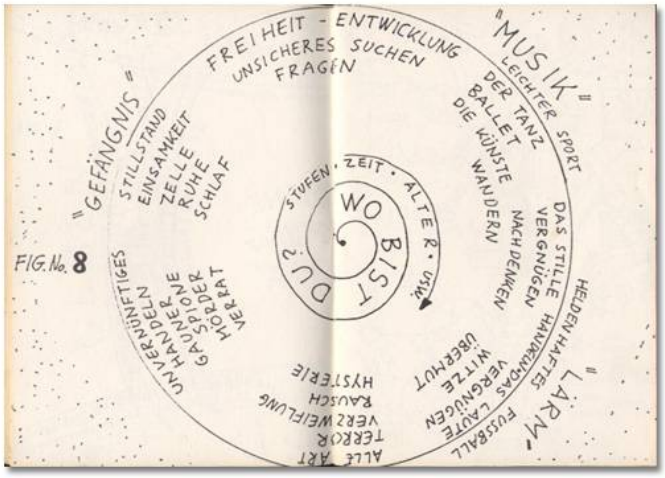
Asimismo, este acercamiento ha permitido a Fischli y Weiss desarrollar un lenguaje formal de sus propias normas artísticas independientes. Empezaron a trabajar en esta vena a finales de los setenta y principios de los ochenta mientras vivían en Los Angeles,

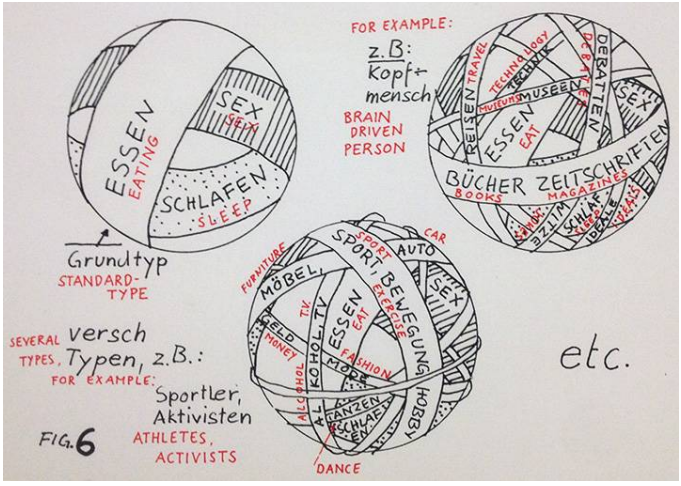
cuando usaron filme en Super-8 para su película *Der geringste Widerstand* (La mínima resistencia, 1981). Al mismo tiempo que era una sátira maravillosa del mundo del arte, esta es una alegoría acerca de la nueva generación de artistas emergentes en estos tiempos. Vestidos con disfraces rentados de una rata y un oso, intentan tomar al mundo del arte de manera súbita, pero en lugar de eso son arrastrados dentro de los clichés de una sociedad manejada por el dinero, perdiendo completamente su identidad como artistas. Esto es enfatizado cuando sus voces son grabadas sobre las voces de los actores. La película actúa como un manifiesto para un acercamiento artístico que interroga el rol del artista en una sociedad capitalista, al tiempo que parodia la noción de artista modernista de ideas de avanzada.

La minima resistencia
1980-1981
Filme de 16 mm
30 mins.

Der rechte weg (El camino correcto, 1983) es también una representación tragicómica de la lucha por éxito artístico. Repite la exitosa fórmula de la rata y el oso, brindando un paralelo absurdo a la historia original. Esta vez, los artistas conducen su pelea por sobrevivir en el mundo natural: la acción toma lugar en un inhóspito escenario montañoso. El tratamiento escultórico de las figuras de la rata y el oso es aún más evidente que en la primera película, y la

estética cinemática y la técnica de edición tiene la simplicidad y originalidad de las series fotográficas posteriores.

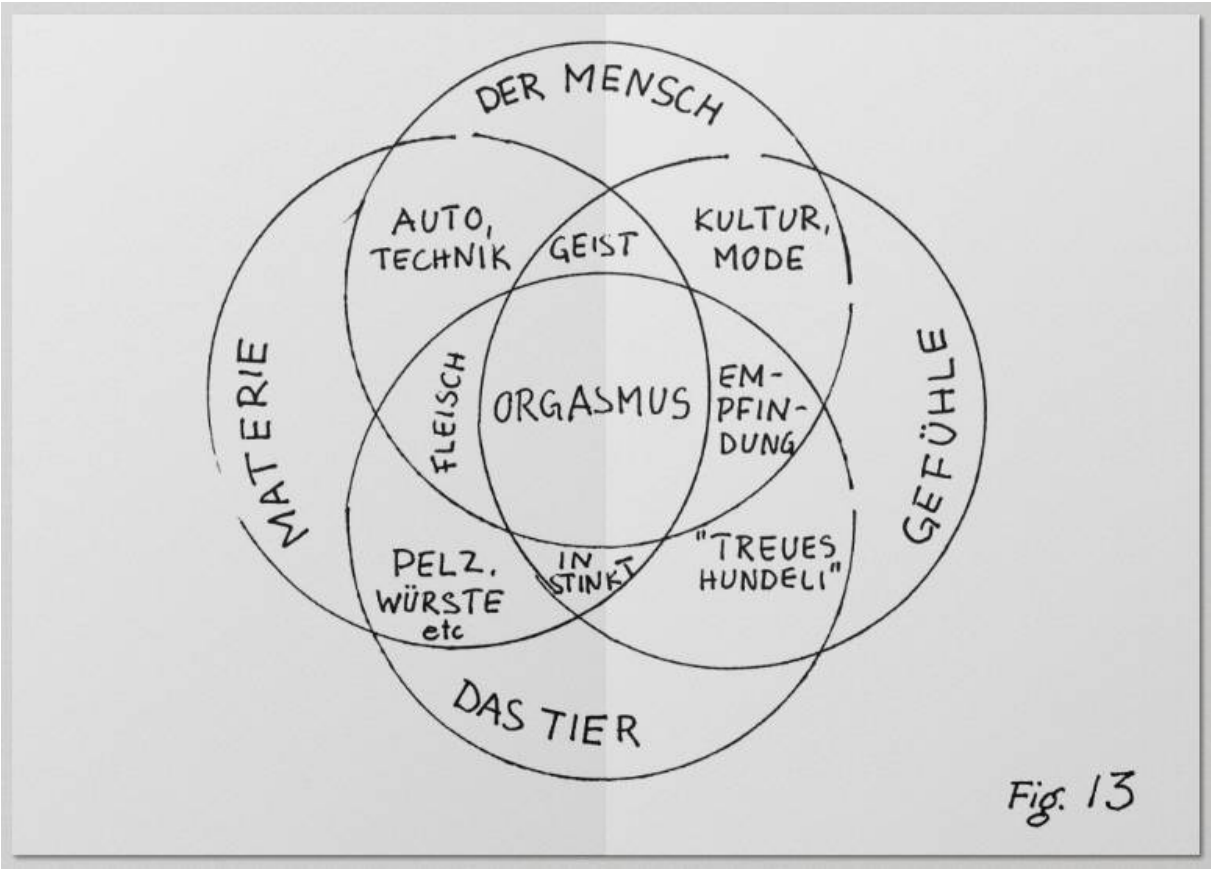




Orden e higiene
1981
Publicación que acompañaba a la película El camino correcto
15 x 10 cm

Cuando *La Mínima Resistencia* fue exhibida por primera vez en una proyección nocturna en un cine de Zurich en 1981, un folleto autoproducido lo acompañaba, *Ordnung und Reinlichkeit* (Orden e higiene), y era ofrecido a la venta al final de la función. La rata y el oso son identificados como los ‘autores’ de este panfleto, llevando la cuestión de la autoría más allá de la identidad convencional e individual. El folleto es una continuación de la película en otro medio. Contiene los primeros fotomontajes de los artistas, que más tarde llevarían a esculturas, y presentan diagramas de ‘Preguntas mayores y menores’ como: ‘¿El autobús todavía pasa?’ ‘¿Tengo caspa?’ ‘¿De qué se trata todo esto?’ ‘¿Otra era del hielo?’ ‘¿Otro

vaso?' '¿Quién gobierna la ciudad?' Esta forma pictórica era terreno exclusivo de Joseph Beuys por estos días. Beuys era reverenciado por la mayoría de los artistas de la nueva generación, pero muchos de ellos cuestionaron su fijación en una extrema seriedad en el arte. Fischli y Weiss no hacen mofa de Beuys, pero los diagramas en *Ordnung und Reinlichkeit* marcaron una línea debajo de la solemnidad que dominó el arte de los setenta. Siguiendo esto, el 'género de diagrama' nunca volvería a ser lo mismo.



Orden e higiene
1981
Publicación que acompañaba a la película El camino correcto
15 x 10 cm

Sólo era un pequeño paso desde aquí a la brillante obra *Findet mich das Glück?* (¿Me encontrará la felicidad?), por la cual los artistas ganaron el premio mayor de la bienal de Venecia en 2003. Esta elegante pieza consistía de alrededor de 400 preguntas escritas a mano en cuatro idiomas que eran proyectadas rítmicamente en un muro como una presentación de diapositivas. Proporcionaba un ambiente comprehensivo y un universo literal de preguntas, que revisaban la idea original del Arte Conceptual:

abordar al espectador directamente por medio de una confrontación de lenguaje puro y de experiencia visual. Pero al mismo tiempo esto tacleaba la filosofía de la vida cotidiana con preguntas tales como '¿Todo lo que pasan en la televisión me afecta?'. Publicado en forma de un pequeño libro negro, en años recientes ha sido un vendedor consistente en las tiendas de museos de todo el mundo.

Pasarela de moda
de *Serie salchicha*
1979
Fotografía a color
24 x 35 cm

Con *Wurstserie* (Serie salchicha, 1979) y con *Plötzlich diese Übersicht* (De repente este panorama, 1981), Fischli y Weiss parecían estar mirando por encima del hombro de escultores tradicionales y amateur, ya fueran 'artistas de jardín del arte' o talladores suizos profesionales, de manera que pudieran desarrollar un lenguaje escultórico que desviara el conflicto entre el posminimalismo y el regreso posmoderno a la escultura como una forma erguida. *Serie salchicha* fue el primer trabajo en una vena radical que sigue corriendo a través de la obra de los artistas. En estas fotografías 'amateur', pueden verse las salchichas ya sea como esculturas o como escenas de una farsa. Rebanadas de salchichón representan una alfombra, por ejemplo, pero siguen siendo rebanadas de salchichón. Conexiones narrativas vestigiales empiezan a emerger entre varios elementos de estas esculturas. De cierto modo, este acercamiento está asociado con la

reintroducción de procesos narrativos y figurativos que eran explorados en aquellos días en pintura por la Transvanguardia Italiana.[6] Pero *Serie salchicha*, como la posterior *Stiller Nachmittag* (Tarde tranquila, 1984-85, usualmente conocidas como la serie 'Equilibrio'), tiene intenciones completamente diferentes. La historia ficticia de las salchichas, cigarros y otros objetos dispuestos en situaciones tipo locación de película es sólo un pretexto; estas obras reflexionan sobre el acto de crear esculturas efímeras y objetos simbólicos de los materiales de la vida diaria.

En la tienda de alfombras
de *Serie salchicha*
1979
Fotografía a color
24 x 35 cm

En *De repente este panorama* Fischli y Weiss dieron con una nota sorpresiva que no aún había sido escuchada a principios de los años ochenta: descubrieron el abierto potencial narrativo de las esculturas figurativas, un género que había desaparecido del arte por varias décadas y ellos estaban entre aquellos que lo traerían de vuelta. Lo técnicamente 'inadecuado' y la fragilidad de los objetos le dan a esta instalación su humorístico encanto. Consiste de cerca de 200 pequeñas esculturas en barro no cocido, cada una

representando una escena imaginaria basada en hechos reales en el mundo del entretenimiento, deporte, la Biblia, historia, diseño, arquitectura o la propia vida de los artistas. *Mick Jagger y Brian Jones yendo a casa satisfechos después de componer I Can't Get No Satisfaction* es un ejemplo. Estas situaciones son presentadas a través de una estética aparentemente naive y un lenguaje formal reducido, en forma de miniaturas. Esta reducción no sólo tiene un efecto neutralizante; aborda preguntas simples sobre la vida en una escala enciclopédica. Vistas desde la perspectiva de la obra actual de los artistas, estas pequeñas esculturas pueden ser leídas como alternativas a escenas fotográficas o filmadas que sólo podrían ser producidas en ese medio con gran dificultad, y perderían mucho de su ingenio en el proceso.

Autobahn
de *De repente este panorama*
1981
Arcilla sin hornear

Esta curiosa colección contemporánea se condimenta por un toque de nostalgia que se volvería característico de la obra de Fischli y Weiss. También representa su primera colección inmensa de archivos. Esta idea regresa más tarde en el enorme proyecto *Mundo visible*, que incluyó grupos de fotos de suburbios suizos, aeropuertos y jardines, por ejemplo. El intento de retratar el mundo se vuelve una tarea Sisifesca: un archivo que amenaza con destrozar a sus autores. *De repente este panorama* también introduce la estética amateur encontrada en proyectos posteriores.

Estas piezas parecen haber sido hechas en un ático por un solitario escultor de jardín del arte, que ha transformado escenas de la vida diaria banal o mediatizada en el más profundo de los placeres. Es precisamente este deleite sin frenos en el arte lo que consistentemente aparece en la obra de Fischli y Weiss.

Sin título (Flores)
1998
Impresiones de inyección de tinta
74 x 107 cm

En la serie *Blumen* (Flores, 1998), la relación paradójica de Fischli y Weiss con el concepto del arte y con las maneras socialmente aceptadas de representar la realidad se vuelve considerablemente más marcada. Dentro de la tradición del arte moderno, reproducir flores cuidadosamente con atención obsesiva por los detalles nunca había sido considerado tabú. Henri Matisse, por ejemplo, o Piet Mondrian, frecuentemente dibujaban flores, particularmente en sus días ‘puristas’, de manera que pudieran medir el vocabulario modernista contra la forma empírica primaria del ambiente natural. En las fotografías de Fischli y Weiss las flores están frecuentemente reproducidas tanto estricta como frontalmente como en el trabajo de sus predecesores, pero lo que parece enteramente normal en la tradición modernista adquiere

connotaciones muy diferentes en el contexto de la fotografía de arte. Las flores rara vez han sido usadas como un tema serio y exclusivo para la fotografía a color, conectadas –como lo están- con una estética contemporánea poco sofisticada. Pero Fischli y Weiss abordan este tabú con rigor estético y austeridad, sin negar la fascinación directa y emocional que las flores ejercen sobre los fotógrafos. Hasta aquí, han hecho una última contribución a la extensión del repertorio estético de la fotografía artística. Pero sobre todo, en esta serie han sostenido el placer, el deleite sensual de las flores como motivo, haciendo de esta una de sus obras más convincentes y encantadoras.

Sin título (Flores)
1998
Impresiones de inyección de tinta
74 x 107 cm

Empezando 1988 Fischli y Weiss estaban metidos en otra serie que también es única en el arte reciente: fotografías enfocándose en el aeropuerto (*Aeropuerto*, 1988-1989). De nuevo, este no es un motivo que sea generalmente adoptado por artistas profesionales o fotógrafos –a diferencia de los incontables turistas que están constantemente abordando aviones por todo el mundo, y que a menudo fotografían el aeropuerto como el primer escenario en la narrativa de su viaje. Las imágenes están tan estrictamente construidas y son tan iconográficamente innovadoras que, no obstante, introducen una refrescante bocanada de oxígeno dentro de la cerrada atmósfera de la fotografía de arte como un todo, y han adquirido ahora el estatus de íconos contemporáneos.

Sin título (Aeropuerto)
1998-1999
Fotografías Cibachrome
120 x 180 cm cada una

Para cuando fue la exposición de Venecia, Fischli y Weiss ya habían hecho un impacto en una público mayor en Documenta 8 en Kassel, 1987, donde presentaron una obra que se convertiría en una de las películas más mostradas de los artistas. *Der Lauf der Dinge* (El curso de las cosas) muestra un circuito de objetos cotidianos (llantas, charolas, velas) dispuestos en un almacén vacío de modo que cuando el primer objeto cae, una reacción en cadena con el resto se dispara. Aquí, también, la estética es simple, sin

emplear efectos cinematográficos. La cámara se mueve horizontalmente, siguiendo la acción; no hay comentario ni intervención humana. El único truco en términos cinematográficos es que la película está editada en varios puntos para crear una serie sin fin de causa y efecto.

El curso de las cosas usa un lenguaje formal que abarca la antiestética de finales de los años 60, lo opuesto a la estética de la perfección técnica que dominó la segunda mitad de los ochenta, cuando el video era producido y mostrado. A pesar de esto, es una de las raras películas de arte 'de acción' del siglo veinte.[6] La moda de Hollywood por este género en los ochenta es invertido humorísticamente en esta película –es acción lenta, y no hay 'final feliz', sólo inevitablemente por medio del bucle ininterrumpido. El suspenso es creado a través del hecho de llevar la acción en series de procesos muy lentos (espuma esparciéndose en un plano que se mueve, cuerda desenrollándose de un objeto circular, etc.), que causa que los objetos tiemblen de repente, que se caigan o que se resbalen. Los espectadores anticipan que esto va a pasar, pero siguen sorprendidos cuando ocurre, dado que no pueden saber exactamente cuándo. Esta provocativa lentitud de paso contradice la idea usual de una reacción en cadena, minando y desarmando el sentido de realidad del espectador.

El verdadero poder de la película, no obstante, viene de las cuestiones metafísicas que suscita, sin el uso del lenguaje, mostrando la farsa de la comedia de las cosas dejadas a su propia suerte. Los objetos parecen actuar autónomamente, y el consecuente capítulo de accidentes causados por el hecho de que ninguna mano humana interrumpe el proceso hace que los espectadores rían, pero también abre preguntas abiertas acerca del mundo. En el centro de la película hay una profunda reflexión sobre la escultura, sobre leyes físicas, sobre el mundo de los objetos y la idea de reacciones en cadena catastróficas. Es una especie de 'comedia de los objetos' que se sitúa metafóricamente a lado de la *comédie humaine* de Honoré de Balzac.

Este proceso alude a la formulación de Gilles Deleuze en sus conferencias sobre la historia del cine sobre 'grandes formas saliendo de pequeñas formas'.[8] también trae a la mente la comedia de Buster Keaton, en donde el abatido antihéroe es atrapado en algo definitivamente más grande que sí mismo. Su lucha contra todos estos elementos todo poderosos produce comedia con un impacto metafísico que puede funcionar sin efectos cómicos

tradicionales. Algunos pequeños eventos plantean al todo en moción, causando que la imagen de todo el mundo tambalee (algo que la mejor escultura estática tradicional puede hacer también, si emplea un vocabulario dramático, como por ejemplo en *Porte de l'Enfer* [Las puertas del infierno, 1880-1917] de Auguste Rodin).

Zanahoria triunfante
de *Tarde tranquila*
1984-1985
Fotografía en blanco y negro

El abuso de los objetos yace en el centro de *El curso de las cosas*. Quitarle su propósito original funciona como un acto liberador, similar a su serie de objetos cotidianos tallados, como una llanta de tractor y herramientas, que empezaron en 1984. Hechos a mano con el material aislante poliuretano, estos son esculturas altamente frágiles. Como objetos ahora hechos sólo para ser vistos, sin función útil, conllevan connotaciones utópicas (devolviendo un tranquilo poder más allá del uso capitalista de los

objetos y así relacionándose con las teorías de Marx o Proudhon), y colocaron a Fischli y Weiss en una posición importante dentro de las discusiones de los años 80 sobre una nueva definición de escultura, volviendo a los objetos tridimensionales sin al mismo tiempo restaurar la impresión del artefacto ni tomar parte en el cínico discurso posmoderno. Son decepcionantes en varias maneras: similares a los objetos reales pero inútiles; aparentemente pesados pero hechos de espuma de poliuretano ligera; aparentemente manufacturados industrialmente pero tallados a mano.

Forajidos
de *Tarde tranquila*
1984-1985
Fotografía a color

En los ochenta Fischli y Weiss se volvieron igualmente reconocidos por su trabajo fotográfico. Sus fotos siguieron apareciendo regularmente a lado de las de Robert Mapplethorpe, Andrés Serrano y Cindy Sherman en exposiciones que examinaban el desarrollo de la estética fotográfica en décadas recientes (‘Veronica’s Revenge: Contemporary Perspectives in Photography’,

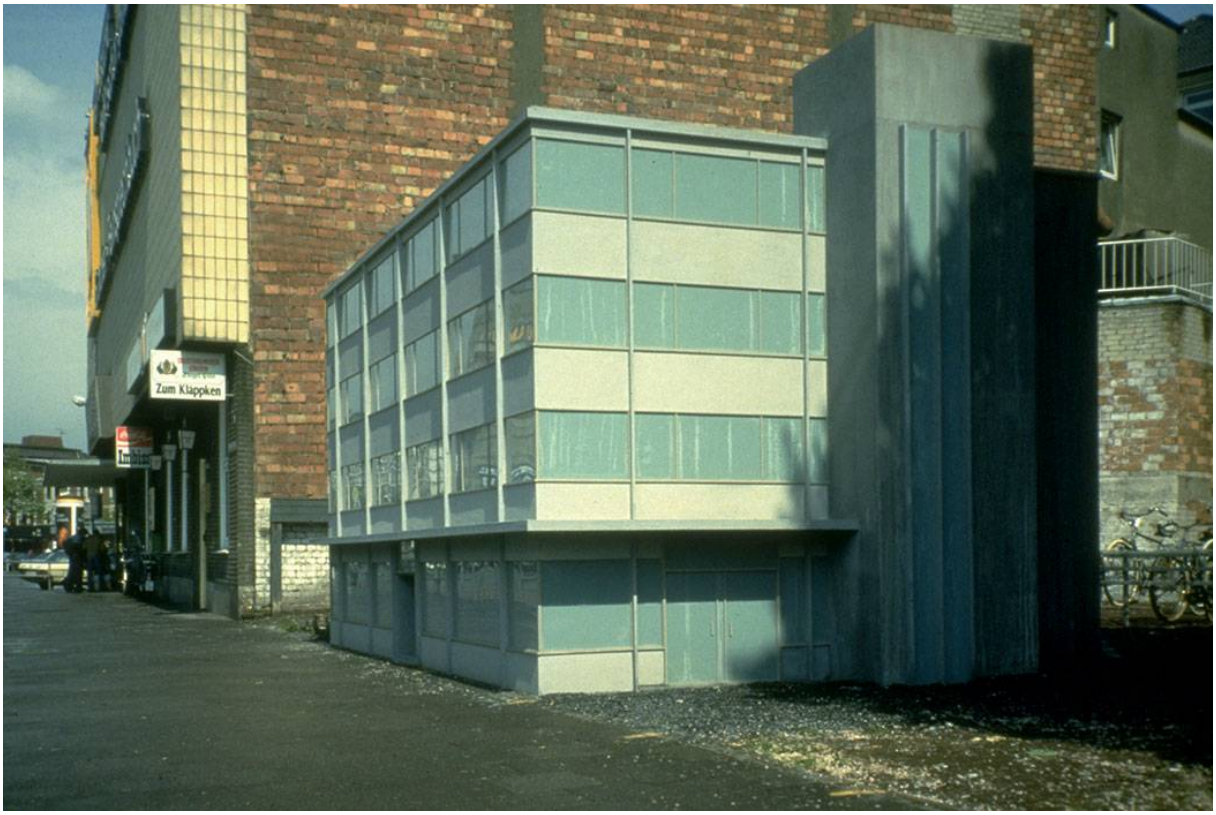
por ejemplo, que itineró por museos alrededor del mundo de 1997 al 2001). Pero ellos tienen muy poco que ver con estos discursos fotográficos. Las primeras fotografías son imágenes simples que documentan esculturas hechas de objetos transitorios de todos los días. El impacto de estas obras radica en el hecho de que la fotografía por sí misma no está abordada como tal. Otros tópicos más distantes son examinados. Una escultura que es apenas posible en términos de la física puede ser dotada de vida eterna a través de la fotografía, pero las fotos no tratan de ganar dominio ni de negar el carácter transitorio de la escultura original.

La señora Pera le lleva a su esposo una camisa recién planchada para la ópera. El niño fuma
de *Tarde tranquila*
1984-1985
Fotografía a color

La serie *Una tarde tranquila* empezó en 1984. De nuevo, estas esculturas son inmortalizadas como fotografías. Objetos banales (un tenedor, un salero, etcétera) son acomodados como una casa de naipes y capturados en filme precisamente en el punto en que el ensamble amenazaba con caer. La estética modesta de estas fotografías se subordina a la labor de capturar la vida breve de esta escultura precaria. De este modo, en medio de toda la euforia de esa época por el regreso de un concepto de escultura más o menos tradicional, como se ejemplificaba por la Nueva Escultura Británica

por ejemplo,[9] Fischli y Weiss presentaban un argumento por la imposibilidad de forma estática al tiempo que exploraban ideas antiemocionalistas. Esta era la primera obra de los artistas que era presentada en el contexto de escultura y de fotografía por igual. Incluso hoy, estas ‘esculturas en fotografía’ retienen un ingenio encantador y una multiplicidad de significados.

Estas posiciones le trajeron algo de prominencia a Fischli y Weiss en los ochenta, pero a diferencia de varios artistas de su generación ellos no intentaron seguirlos con obras que pudieran coquetear con el éxito y la popularidad. Los artistas han estado trabajando juntos desde 1979, mostrando proyectos únicamente concebidos en pareja. Esto lleva a una producción de más o menos una obra al año, y a un uso característico de varios medios. Nunca sabemos de antemano con que materiales van a salir para la próxima, y aun así cada obra emerge completamente madura, sin importar cuan nuevo sea su acercamiento.



Edificio
1987
Madera, plexiglás
350 x 570 x 410 cm
Instalación, 'Skulptur.Projekte in Münster', Munster

Haus (Fabrikli) (Edificio) fue la primera obra monumental para un espacio público de Fischli y Weiss. Sin embargo, el término ‘monumental’ se vuelve irónico como resultado de la manipulación de la escala. El punto de inicio era un edificio hecho en 1984 como la base de una de las estructuras de poliuretano, una escultura interior en la escala de una mesa grande. Este edificio se asemeja a la arquitectura funcional centroeuropea promedio de la más discreta clase. Para Skulptur.Projekte en Munster (1987), una exposición clave en los ochenta, la obra fue movida de interiores a exteriores, puesta en un hueco entre edificios en la calle Bahnhofstrasse de Munster y ajustada exactamente a las dimensiones del puesto de comida rápida a lado. Durante los tres meses de exhibición sobrevivió valientemente en la arena pública, pese a las inclemencias del clima y a las intervenciones de los paseantes. En su poco lujosa modestia y confusa escala, se volvió un monumento de lo que Fischli y Weiss han llamado ‘tristeza centroeuropea’.

Jardín
1997
Jardín temporal
Instalación, 'Skulptur.Projekte in Münster', Munster

Para la tercera exposición de Skulptur.Projekte en Munster, llevada a cabo en 1997, los artistas encontraron un nuevo acercamiento al tema de hacer obra para el espacio público: crearon una relajada pieza que encajaba de cerca con la vida diaria de los residentes. Munster es una ciudad de mente particularmente ecologista, con un gobierno municipal de Partido Verde. Las manifestaciones de ocio centradas en la naturaleza, jardines y cuidado del medio ambiente están a la cabeza de su identidad colectiva. Así, Fischli y Weiss presentaron a la ciudad el real y bellamente ejecutado *Garten* (Jardín). Sólo los expertos podrían darse cuenta que de alguna manera era falso, ya que incluso sus elementos aparentemente maduros habían sido frescamente plantados para crear la ilusión de un idílico jardín familiar. Pero aun sin saber esto, los visitantes estaban enterados de la paradoja de habitar este espacio intensamente privado dentro del reino de una exposición de arte público.

Fischli y Weiss también abordaron la estética amateur cuando, después de *El curso de las cosas*, empezaron a investigar la fotografía como un medio artístico por derecho propio. El catálogo completo de su obra fotográfica fue publicado en el 2000 como *Sichtbare Welt* (Mundo visible) en ocasión de una exposición retrospectiva en Barcelona. Lo que perturba a uno cuando mira esta enciclopedia pictórica, que no contiene comentarios y consiste sólo de imágenes fotográficas representadas en un formato idéntico, es el repertorio de motivos, familiares de concursos de fotografía amateur: paisajes locales y exóticos, montañas, atardeceres, aeropuertos, escenas callejeras. Ningún otro artista profesional, fotógrafo o artista de la fotografía ha creado trabajos duraderos en décadas recientes de un punto de inicio iconográfico de este tipo.

Eine Unerledigte Arbeit (Una obra irresuelta, 2004) puede parecer sorprendente cuando se le ve en el contexto de la obra de Fischli y Weiss como un todo. Imágenes recolectadas para *Mundo visible* pero que eran demasiado oscuras para ser usadas en esa obra son proyectadas dos a la vez en la misma pantalla en una serie de diapositivas de disolución lenta. La obra está dominada por motivos kitsch como imágenes de heavy metal, juguetes y muñecas, fantasmas de trenes y vistas de bares, y tiene la atmósfera siniestra y tenebrosa de una casa embrujada –temas que podrían parecer contradictorios con el ánimo usualmente amigable de Fischli y Weiss. Pero mientras que lo siniestro era un aspecto

particularmente desconcertante en el arte de Los Angeles cuando Fischli y Weiss vivían allí, y afectó considerablemente su obra temprana, los aspectos exagerados y de baja calidad de *Una obra irresuelta* toman una ligereza huidiza debido a las proyecciones temporales y constantemente renovadas. La superposición de doble exposición sobre doble exposición conduce al elemento místico, llevando a la neutralización de las connotaciones culturales de la imagen. Esta obra, por lo tanto, constituye una demostración típica de la habilidad de Fischli y Weiss para transformar incluso el repertorio visual más cargado. Incluso las obras que juegan con la estética de cámara de torturas carece de cinismo, a la vez que rompe cualquier falso sentido de significado o emoción en el campo del arte contemporáneo.

Una obra irresuelta
2004
Diapositivas de disolución lenta

Así, Fischli y Weiss siempre se expresan a través de medios simples y poco complicados, pero cada obra es compleja en sí misma y exige búsqueda y atención persistente por parte del espectador. Este acercamiento puede ser comparado con el uso exclusivo del lenguaje cotidiano en la filosofía moderna no-académica tal como el de Ludwig Wittgenstein, que no baja de la

complejidad de la declaración filosófica. Por el contrario, la restricción al vocabulario ordinario hace posible formular preguntas nuevas y altamente complejas que no pueden ser formuladas por la filosofía académica. A través de su uso exclusivo del lenguaje directo, Fischli y Weiss son capaces de abordar preguntas abiertas -¿puede una fotografía ser una escultura?; ¿puede un artista hacer arte usando temas vernáculos? – de una manera compleja, y al mismo tiempo hacerlas accesibles. En *¿Me encontrará la felicidad?*, por ejemplo, los artistas observaron mundos pictóricos contemporáneos y desarrollaron un vocabulario que hizo posible manejar temas complicados sin tener que enfrentar la barrera simbólica de la expresión artística.

Difícilmente otro cuerpo de obra contemporánea que use imágenes tan familiares y aparentemente trilladas se mantiene tan emocionante y sorprendente, incluso después de varias vistas. Cualquiera que haya pasado unos minutos en una instalación o visto un libro con fotos de Fischli y Weiss se llevará un buen número de imágenes inolvidables, y es esta calidad incisiva aunque menospreciada lo que ha establecido su trabajo como clave en el arte actual. Fischli y Weiss empezaron a trabajar juntos en 1979. A la vez que mantienen sus identidades como artistas independientes con sus propias proposiciones y vidas familiares separadas, siempre han construido su obra en forma de proyectos en pareja, organizados sin tomar en cuenta puntos de vista personales. La colaboración permite que su trabajo sea continuamente impredecible, múltiple, formalmente rico y lleno de nuevos temas, preguntas e imágenes. La continuidad de cualquier estética es menos importante que manejar cualquier tarea que esté a la mano en el momento. A primera vista, su obra parece haberse desarrollado en una línea recta. Pero al mismo tiempo está construida de proyectos individuales, a menudo montados en exposiciones particulares, que son planeadas y concebidas sin sucesores, como ha sido el caso. Esta relación paradójica entre las obras individuales y la obra completa regresa a una idea del arte de proceso de los sesenta, que pone atención a la naturaleza temporal de las obras, rompiendo abiertamente la idea de la obra de arte estática de una manera diferente, pero con intenciones similares a las estrategias de Hans Haacke, John Baldessari y la estética fotográfica del Arte Conceptual temprano.

David Weiss, hijo de un pastor protestante, nació en Zurich en 1946. Estuvo en contacto con la tradición de la Bauhaus en el curso

propedéutico de la escuela de artes aplicadas en Zurich y en la clase de escultura en Basel. En 1967, como joven bohemio, se juntó con los hippies de San Francisco. El año siguiente visitó Cuba y Berlin. De regreso en Zurich a principios de los setenta compartió un estudio con el artista Urs Lüthi, con quien hizo amistad en el curso propedéutico. Lüthi, que apenas tenía veinte años, era una estrella emergente en el mundo del arte europeo por sus autorretratos fotográficos como una figura andrógina anónima. La escena de Zurich no era tan extensa en ese tiempo, y Weiss y Fischli estaban destinados a juntarse. Su grupo de amigos comunes incluía al pintor Jean-Fréderic Schnyder, el escritor, músico y pintor Antón Bruhin y el compositor Stephen Witter, quien más tarde escribió la música para las películas de la rata y el oso.

Weiss conoció a Peter Fischli, que era seis años más chico, hijo de un arquitecto y escultor de la escuela Bauhaus, en Zurich en 1977. Fischli había sido estudiante de las academias de arte de Urbino y Bologna, y trabajaba como diseñador en el movimiento punk de Zurich, produciendo portadas, posters y flyers para la revista *No Fun*. Este era el primer movimiento punk que se formaba en Europa después de Londres. Era responsable de los famosos 'Problemas de Zurich', la primera revuelta juvenil en Europa, antes del movimiento de paz alemán y la insurrección *SOlidarnosc* en la Polonia regida por los soviéticos. Muchos artistas profesionales eran miembros de alguna banda en aquellos tiempos. Fischli y Weiss formaron un grupo llamado Migros alrededor de 1978, que se dio a conocer de boca en boca en los espacios underground.[10]

Fischli también era amigo de Lüthi y trabajó brevemente en su estudio. Tanto él como Weiss aprendieron de Lüthi a cómo organizar sus vidas como artistas, manejando restricciones financieras con espacio para el pensamiento libre. Lüthi les enseñó cómo hacer fotografías profesionales, y cómo arreglárselas con las presiones del mundo del arte. Durante este periodo temprano estaban formulando su acercamiento en una sociedad a largo plazo así como su acercamiento al mercado del arte.

Weiss tuvo su primera exposición individual en la Galerie Stähli en Zurich en 1975. Esta era una de las galerías más importantes en los setenta, y representaba internacionalmente el trabajo de Lüthi. El catálogo de la exposición de Weiss fue presentado en forma de un libro de artista. Contenía dibujos a línea de situaciones urbanas –imágenes de calles lluviosas en una ciudad ficticia- dominados por una estructura lineal de la esquina

superior derecha a la inferior izquierda. En 1979, la relación entre Fischli y Weiss aún era sólo de amistad. Ambos artistas estaban en el punto en que su trabajo estaba desarrollando su propio impacto. Fueron a varias salidas juntos, como una exposición de la obra de Schnyder en el Kunstmuseum, en Bern, o a la más grande tienda de muebles en Suiza, e hicieron su primera obra en colaboración, *Serie salchicha*. Entonces, cuando Weiss se fue a vivir a Los Angeles por una corta temporada, Fischli fue a visitarlo. Esto llevó al segundo proyecto, *La mínima resistencia*, aunque por varios años todavía no estaría claro que trabajar juntos sería el carácter principal de sus vidas profesionales por las siguientes décadas.

El punto de inicio de la colaboración de los artistas fue entonces una serie fotográfica, pero a diferencia de su trabajo en la segunda mitad de los años ochenta esta no era una examinación de la fotografía; era una obra escultórica registrada y rescatada de lo temporal por medio de la fotografía. Esto tipifica una impertinencia que corre a través del trabajo de Fischli y Weiss, un movimiento dentro de territorio ‘prohibido’ tanto en fotografía como en escultura. Estas ingeniosas obras rompen con todos los dogmas de la escultura moderna, volviendo el uso directo de material orgánico (salchichas) en escultura, como introdujo Joseph Beuys en los sesenta, en una parodia inesperada.

La minima resistencia
1980-1981
Filme de 16 mm
30 mins.

Como la *Serie salchicha*, *La mínima resistencia* estaba organizada como una aventura en pareja, y empleó el principio de concentración en la ejecución de un proyecto específico a la vez que temporalmente suspendían otras preguntas –un principio que permanece como la base de su trabajo juntos. (Fischli y Weiss nunca hablan de crear una 'obra común' en general, como muchos artistas hacen, sólo sobre el proyecto específico en el que están metidos en el momento.) Como en *Serie salchicha*, el concepto estético (un filme de Super-8 hecho en Hollywood) rompe todas las reglas.

La película muestra la influencia del lenguaje formal desarrollado por artistas de la costa oeste como Chris Burden, Paul McCarthy y Ed Ruscha en Los Angeles, que examinaron el lado oscuro de la sociedad de consumo. La exposición 'Helter Skelter', organizada por Paul Schimmel para el MOCA en Los Angeles en 1992, mostraba la coherencia de esta estética 'local' como un polo opuesto al arte de la costa este. Fischli y Weiss comparten esta posición en muchos aspectos, ofreciendo una continuación de la tradición 'anti-forma' con su enigmático acercamiento al mundo contemporáneo y con su sentido del humor, que es similar al de sus colegas más conocidos en Los Ángeles, Mike Kelley y Paul McCarthy, pero adopta una sutil forma 'europea' –más autoreflexiva, distante e irónica. A este respecto, *La mínima resistencia* puede ser vista como 'una *exposé* de la co-operación Fischli / Weiss'.[11]

En primavera de 1981 Fischli y Weiss tuvieron su primera y ampliamente aclamada exposición en la Galerie Stähli en Zurich, que representó su debut a gran escala en el campo de la escultura, *De repente este panorama*. El elemento narrativo de esta obra parece pertenecer a primera vista a la tendencia neoexpresionista del día, pero las esculturas eran tan juguetonas, y suscitaban tantas preguntas tan complicadas, que cualquier sabor expresionista se evaporó. A este respecto, su obra puede ser comparada con la obra tardía de Martin Kippenberger, aunque sin su mensaje ontológico de tragedia desamparada. La exposición 'Das Floss' (La balsa), en el Klapperhof en Colonia, introdujo a Fischli y Weiss a la escena de arte de Colonia a principios de los ochenta, en aquellos tiempos la más emocionante en Alemania. Aquí, las primeras obras de Fischli y Weiss, con su simplicidad e irreverente (lo 'bajo') tratamiento de los más serios (lo 'alto') temas, ejercieron una poderosa influencia en términos de estrategias anti expresionistas.

La balsa
1982
Objetos en escala real de poliuretano tallado y pintado

Para 1987 la tercera película de Fischli y Weiss, *El curso de las cosas*, se volvió una atracción pública mayor en la Documenta 8, a pesar del hecho de que la película de arte era vista como un género difícil. La obra vino porque los problemas escultóricos que los artistas habían estado abordando previamente en la serie previa de *Tarde tranquila* sólo podían ser resueltos a través de medios cinematográficos. Representa una continuación de estas obras previas, moviéndose de la fotografía de naturaleza muerta a la escultura grabada en un bucle continuo resuelta a través de un proceso de ensamblaje.

También durante este año, Fischli y Weiss empezaron a examinar el medio de la fotografía más de lleno, sin perder de vista las otras formas expresivas a su alcance –escultura, imagen en movimiento, obras con textos, etcétera. Se alejaron de la estética de la anti-forma de sus primeras obras en sus fotografías de jardines, aeropuertos, bosques, montañas. Este tema era justo tan inesperado en los años ochenta como la *Serie salchicha* y *La mínima resistencia* lo fueron diez años antes, y estas obras, también, han retenido su frescura y energía. Los primeros

proyectos fotográficos comprehensivos, como los mostrados en la exposición 'Bilder, Ansichten' (Imágenes, vistas) en Secesión, Viena, en 1992 y 'Peter Fischli - David Weiss' en el Centre Georges Pompidou en París en 1992-93, ya empezaban a mapear el camino pseudo enciclopédico que llevaría a la obra en video de Venecia en 1995 y a su influencia duradera respecto a ideas sobre mundos pictóricos, fotografía y video en el arte contemporáneo.
A través de su trabajo, Fischli y Weiss han abordado tres complejas temáticas principales. La experiencia principal cuando uno ve su arte es de abstracción espacial, luz y color. Estas son las preocupaciones básicas de la pintura, pero Fischli y Weiss las filtran a través del transformante lente de un medio diferente, sobreponiéndose a los problemas del arte después de la pintura modernista pintando en un estilo magistral –e incluso con un poco de desgano. Escogen temas convencionales pero son presentados sin nostalgia. Las fotografías de aeropuertos, por ejemplo, son representaciones directas del mundo, mientras que su presentación formal y su comentario acerca del aeropuerto como un local importante para la banalidad contemporánea lleva la imagen a un nivel simbólico. Estas obras tienen una resonancia universal, dándole la vuelta al globo de la misma manera que los aeropuertos que describen. Fischli y Weiss han tenido éxito al abordar la realidad sin ir por el camino tradicional del realismo. Hablan indirectamente sobre el mundo contemporáneo, y esta representación oblicua de la vida diaria puede ser contrapuesta al resurgimiento de la representación realista directa en la pintura y fotografía de hoy.

El segundo aspecto fundamental de la obra de Fischli y Weiss es el humor. Muy pocas obras de arte contemporáneo están tan deliberadamente construidas con los instrumentos del humor y la ironía a la vez que están completamente libres de cinismo. Los artistas nunca se burlan o distorsionan sus temas en caricaturas. En este sentido su trabajo no puede ser llamado Duchampiano. Sus primeras películas tienen un humor desesperado, mientras que esculturas como la *Serie salchicha* y *De repente este panorama* evocan una situación de comedia. A veces el humor deriva del hecho de que los significados visuales y funcionales son enfrentados uno contra el otro: una salchicha es una escultura, pero al mismo tiempo es una salchicha (y una que muy probablemente fue comida por uno de los artistas después de tomar la fotografía).

Su obra, no obstante, no conlleva la comedia como un fin en

sí misma. Los artistas no tratan de sacar una risa a fin de entretener al espectador usando humor espectacular. Pero el humor es omnipresente. Se mueve tranquilamente, a menudo sólo notable después de mirarlo por segunda vez, y siempre se mantiene filosófico. Con frecuencia nos detenemos ante la obra con una sonrisa amable sin saber bien a bien por qué. El objetivo es hacer preguntas al yuxtaponer diferentes grupos de hechos en una constelación humorística.

Esto nos lleva al tercer elemento clave: cuestionamiento filosófico. Claramente, los videos de Venecia no intentan glorificar la bonita pulcritud del paisaje suizo. Los artistas tampoco tratan de capitalizarse en el mercado del arte satirizando estos mundos. Este ensamble de atractivas películas a color no es naive, a pesar de la utópica belleza de la estética y sus trillados sujetos. Todo esto se trata de hacer preguntas. Cuando uno camina por la ciudad miniatura de televisores, viendo las diversas esferas de vida contemporánea, uno se encuentra a sí mismo formulando profundas cuestiones prelingüísticas acerca del contexto en el que la vida y el mundo son percibidos -¿hay un significado detrás de la belleza?; ¿por qué existimos?; ¿el mundo de verdad se ve así?; ¿es tan absurdo como eso?; ¿tan banal? Estas cuestiones son tanto el contenido como el propósito de la obra de Fischli y Weiss. Son preguntas que sólo pueden emerger a través de comunicación no verbal, sin ser completamente formuladas o predeterminadas en las obras.

La ejecución simple y formal y el concepto austero de las obras es un prerrequisito para esto, y puede rastrearse desde el formalismo suizo de Ferdinand Hodler (1853-1918) a través del pintor y diseñador Johannes Itten (1899-1967) hasta el arte concreto de Max Bill (1908-94) y Richard Paul Lohse (1902-88). Desde Hodler y la emergencia del arte moderno en Suiza, los artistas a menudo han tratado el contexto particularmente estrecho de su país, su estilo de vida rural, motivos y tradiciones populares, a través de un lenguaje formal moderno. Así, desde tiempos tan remotos como la era postimpresionista, elementos aparentemente incongruentes como la agricultura y la naturaleza, actividades industriales y la vida de la ciudad eran presentados como compatibles y armoniosos. Incluso el lenguaje formal moderno más radical continuó tomando prestado de conceptos populares en esta tradición, y las leyes geométricas y de composición del buen diseño en el espíritu de la Bauhaus eran particularmente asimiladas en la

tradición artesanal y ligeramente industrial de Suiza. Muchos artistas ebanistas, por ejemplo, se adaptan instintivamente a las reglas modernistas sin ser conscientes de que lo están haciendo. Así, era natural para Fischli y Weiss poner ideas estrictas de la Bauhaus como la base de su arte aparentemente anti-formal.

Itten fue el primer artista en formalizar varias de las tendencias pre-abstractas en la pintura de Europa Central, tal como fueron establecidas por Hodler, Giovanni Segantini y Giovanni Giacometti, en un vocabulario coherente de formas puras y color puro que pudiera ser enseñado y presentado como teoría. Esta doctrina se desarrolló en la pequeña escuela privada de arte que manejó en Viena durante la primera guerra mundial, y que después dio forma a la Bauhaus cuando esta fue adoptada como el famoso *Grundkurs* (Curso Propedéutico) allí. La diáspora de los maestros y estudiantes de la Bauhaus como Bill y Lohse llevaron a la tradición abstracta post-Bauhaus en el arte suizo. Los principios de la *Gestaltung* formulados por Itten fueron reintroducidos en Suiza como como bases pedagógicas para todas las escuelas de arte hasta los noventa. Fischli y Weiss estaban profundamente influenciados por esta tradición cuando eran estudiantes. Si es posible establecer cualquier nexo con la tradición local en su trabajo, es esta compleja línea de desarrollo en el modernismo suizo que involucra formalismo forzoso, diversidad de medios y una mirada filosófica del arte.

Hay un extraño espacio en una galería anónima en Limmatstrasse, situada en el suburbio suizo de Cham. En un corredor ubicado entre varios cuartos hay una puerta con una ventana con un vidrio de seguridad. La luz está prendida en el cuarto, de manera que los visitantes involuntariamente miran por él. Parece ser el cuarto de trabajo del conserje o del guardia de seguridad, pero no se ve a nadie, y muchos de los objetos están llenos de polvo, como si no hubiera entrado nadie en un buen rato. En una inspección más cercana, los espectadores se dan cuenta de que los objetos no son de verdad; son copias meticulosas. Todo el cuarto –incluso el polvo- resulta ser una simulación, un ensamblaje de objetos construidos artificialmente. La habilidosa factura con que las esculturas han sido talladas en plástico –a estas alturas podrían ser escaneados en computadora y reproducidos como facsímiles idénticos en cualquier material- es un elemento esencial de estas esculturas. Los objetos industriales fueron copiados usando una truculenta tecnología y un material que no

estaba hecho originalmente para dicho propósito, y aún así momentáneamente engañan al ojo.

Habitación bajo las escaleras
1993
Poliuretano tallado y pintado

De nuevo, esta decepción es detonada como una serie de preguntas, y estas diferían de acuerdo a la locación de esta instalación de sitio específico, que fue llamada *Chamer Raum* (Habitación en Cham, 1991). Una obra similar, *Raum unter der Treppe* (Habitación bajo las escaleras, 1993), tomó el aspecto de una crítica institucional cuando fue exhibida en el museo de arte moderno en Frankfurt. Al ver la instalación en un museo más grande te recordaba que siempre hay alguien escondido en cada institución del arte que se encarga de hacer las reparaciones y crea el contexto para que la obra de arte tenga lugar. El cuarto en Zurich hizo una declaración más general y antropológica. La gente se paraba un rato en la ventana preguntándose: '¿Dónde está el hombre que trabaja aquí? ¿Cómo sería hacer su trabajo? ¿De

verdad hace su trabajo, ya que todo está cubierto de polvo?' Una vez que entendían que estaban viendo arte, estas cuestiones se volvieron en otra dirección: '¿Qué es la escultura? ¿Cuánto pesan estos objetos sustitutos? ¿Son pesados o ligeros? ¿Qué es la escultura en un mundo de objetos de diseñador?'

Hoy día, en el contexto de la historia de la escultura reciente, las obras de poliuretano parecen incluso más fuertes como declaraciones. Participan sólo periféricamente, e incluso entonces irónicamente, en una idea que era predominante a mediados de los ochenta: la sugestión de que tras la reintroducción de la figura a inicios de los ochenta, la escultura podía ser rescatada fusionándose con el objeto postindustrial y anónimo (una tendencia que el crítico y curador Germano Celant llamó 'Inexpresionismo'). Es sólo a primera vista que uno puede acordarse del juego de aspiradoras puestas en Perspex de Jeff Koons de este periodo, o de los artículos de consumo puestos en repisas de Ham Steinbach, o del cinismo neodada de la obra escultórica de Martin Kippenberger, por ejemplo, que son ajenos a Fischli y Weiss, a pesar de los bríos y energía de estas obras. De hecho, Fischli y Weiss toman un acercamiento exactamente opuesto: el objeto posmoderno no lleva a la escultura, la escultura imita al objeto posmoderno y triunfa sobre ella. Como consecuencia de las imperfecciones introducidas por el tallado a mano, la escultura siempre sigue siendo una escultura, o más precisamente, un objeto sin valor de uso potencial (a diferencia de las aspiradoras y los balones de basketball). Estas obras de poliuretano pueden ser leídas como escultura pura, como intentos de acercarse a la forma escultórica con la sinceridad intelectual de la obra de Brancusi, pero se posicionan más allá del exhausto vocabulario del modernismo geométrico en el reino de los objetos reconocibles de la vida diaria. Están basados abiertamente en signos extra artísticos, lo que les da la fresca y relajada calidad que los hace un fenómeno raro en el contexto de la escultura más reciente.

El gran premio otorgado a Fischli y Weiss en la bienal de Venecia de 2003 fue un tributo a una obra que se extiende por más de un cuarto de siglo. Muy pocos artistas han creado obras mayores en tan amplio número de medios y campos de expresión. Ninguna exposición de fotografía contemporánea, video, filmes experimentales o de arte puede contar su historia por completo sin una obra de Fischli y Weiss. También han influido

considerablemente en el desarrollo del género del libro de artista. Desde el principio, todas las publicaciones de Fischli y Weiss, los catálogos, posters y ediciones han sido concebidos como libros de artista –obras de arte independientes y autónomas con su propia lógica interna de Gestaltung, forma y narración, autodependientes, objetos únicos existiendo independientemente en el mundo como cualquier otra obra de arte.[12] Su obra es albergada en las colecciones de museos importantes y colecciones privadas por todo el mundo, y para todos, desde los coleccionistas de primera fila hasta estudiantes, están entre los artistas contemporáneos más respetados.

Lo que hace de la obra de Fischli y Weiss particularmente inusual es que toca todos los discursos centrales del arte durante los últimos veinte años: el colapso postmodernista de la evidencia teleológica del futuro del arte; la reintroducción de la figuración y la representación que había estado prohibida por el modernismo; el poco espectacular uso de diferentes medios, y la posición autorreflexiva del artista. Ninguna forma nueva adoptada por los artistas representa el declive de otra, ni 'mejora' la obra previa. Prácticamente sin excepción, todas las obras son posicionadas en un nivel constante e igualmente alto. Los proyectos no se repiten ni comentan al otro, sino que continúan haciendo nuevas preguntas. Los espectadores formulan estas cuestiones por sí mismos, impulsados por la estructura de las obras. Lo hacen porque saben inmediatamente, cuando son confrontados con una fotografía de Fischli y Weiss de un aeropuerto o un suburbio suizo, un atardecer en el caribe o un video de un gato bebiendo leche, que la imagen en sí misma no es lo importante –es demasiado similar a las imágenes usadas por la publicidad, postales y posters si ese fuera el caso. Las formas accesibles de las obras empuja a uno a probar más profundamente.

También es poco común en el arte del siglo pasado que dos artistas trabajen exclusivamente juntos por tanto tiempo sin compartir sus vidas personales, como Gilbert y George, por ejemplo. Esta forma de cooperación representa una metodología importante. Tiene reminiscencias de la relación de trabajo entre el filósofo Gilles Deleuze y el psicoanalista Félix Guattari, que escribieron sus libros más importantes juntos, ayudando a darle forma a la filosofía contemporánea.[13] Esencialmente, su método cuando trabajaban en un libro era simplemente pasar el manuscrito una y otra vez, aunque el establecimiento esencial de los conceptos

había sido trabajado previamente en reuniones. Los volúmenes que escribieron son clásicos de los últimos veinticinco años de la filosofía. Su habilidad para trabajar comunalmente y al mismo tiempo mantener vidas privadas separadas llevó a un acercamiento a la filosofía extremadamente libre. La obra de Fischli y Weiss como artistas es muy similar a esto, organizada en forma de proyectos claramente definidos que excluyen ampliamente preguntas existenciales. El potencial expresivo de su obra deriva de la combinación de co-operación profesional e independencia privada. La vida y el trabajo se mantienen separados, y la distancia entre los dos campos abre un espacio para la libertad artística.

Dicho de manera simple, Fischli y Weiss nos muestran que la energía creativa y la colaboración libre pueden prosperar en el mundo del arte. Su larga sociedad los ha llevado a prescindir de la noción de autoría, al tiempo que constantemente permanecen como espíritus libres que deciden por ellos mismos lo que deben hacer en la próxima exposición y cómo abordarlo. Toda su obra está construida dentro de este marco: co-operación democrática y simplicidad estética.

Gatito
2001
Video
6:21 mins

1 Previamente han experimentado con doce pequeños radios de transistores en la galería. Para asegurarse de que el nivel del sonido no fuera demasiado incómodo cubrieron los muros de la galería con tela. Estas y otras notas y citas derivan de las conversaciones del autor con los artistas en febrero / mayo de 2004.

2 Discretamente, se puso comida para gato allí también; los artistas descubrieron en sus visitas preparatorias que cuando no estaban siendo usadas para la bienal, los pabellones Giardini estaban habitados por montones de gatos.

3 Patrick Frey, 'Outings in the Visible world', en *Peter Fischli and David Weiss*, cat. Venice Bienale, 1995, p.39

4 En 1993 Jean-Fréderic Schnyder exhibió sus cuadros de vistas desde puentes de carretera suizos.

5 Los artistas comentaban que se han visto a sí mismos en este y otros trabajos como 'marchantes de video al aire libre', y que un elemento importante de la obra era el tiempo que pasaron viendo las actividades de otras personas mientras grababan.

6 El grupo italiano neoexpresionista de los ochenta incluía a Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi y Mimmo Paladino.

7 *El curso de las cosas* sigue siendo transmitido en televisión en docenas de países. Los artistas permanecen atrás, sin embargo; ninguna transmisión de televisión de *El curso de las cosas* ha sido acompañada de una entrevista.

8 Gilles Deleuze, *Cinéma I: The Movement-Image*, trad. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986

9 Un grupo de escultores de los ochenta (incluyendo a Stephen Cox, Tony Cragg, Anthony Gormley, Richard Deacon y Anis Kapoor) cuyo uso de las técnicas tradicionales de fabricación y el regreso a una imaginería figurativa fue vista como una reacción contra el minimalismo de los setenta.

10 Ver Patrick Frey, 'Die Freundschaft ist ein labiles Gleichgewicht', en *Parkett*, 17, 1988

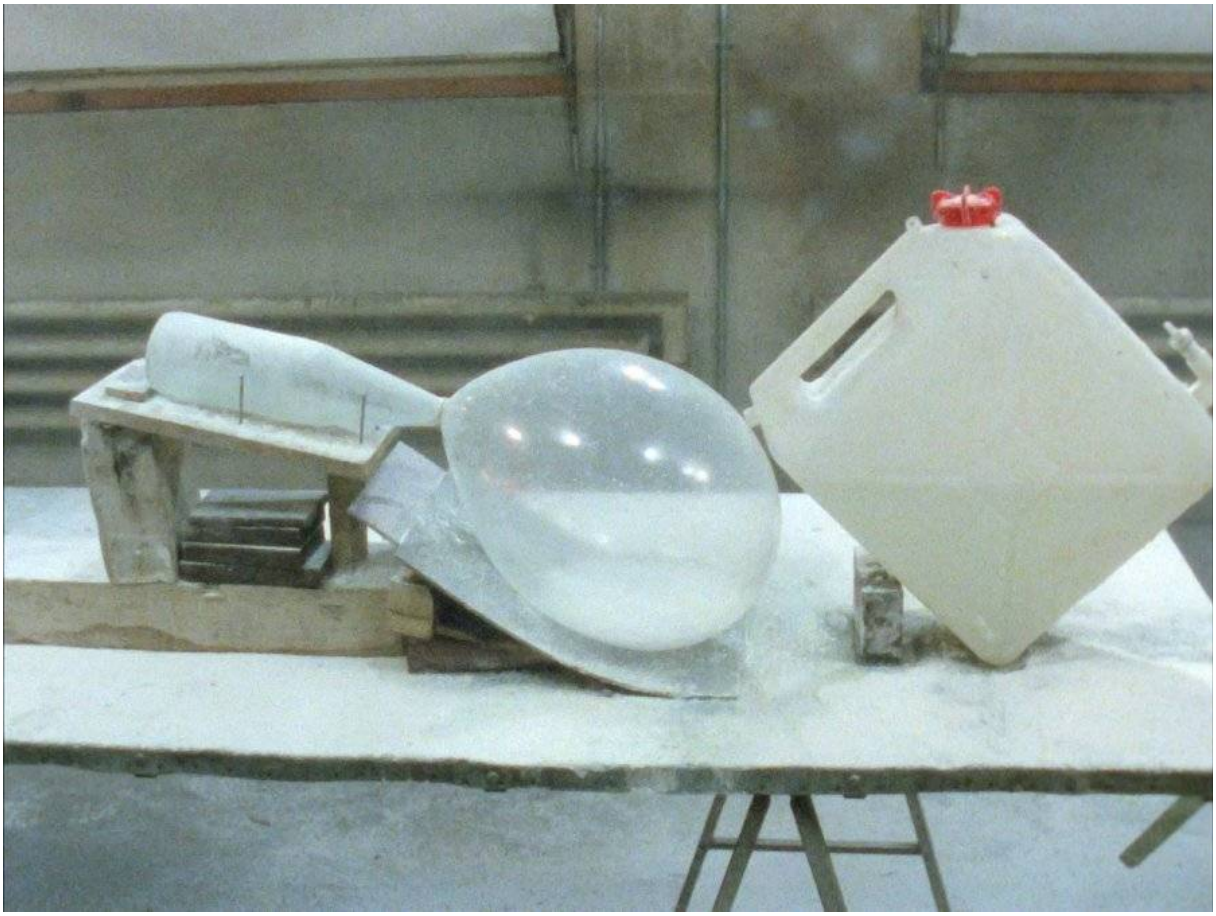
11 Ibid., p. 26

12 Ver su primera retrospectiva de obras en libro, Barbara Wien Gallery, Berlin, Verano 2003

13 Obras importantes incluyen *El Anti-Edipo* (1972); *Kafka-Hacia una literatura menor* (1976); *Mil Mesetas* (1980); y *¿Qué es la Filosofía?* (1988).

Enfoque

Arthur C. Danto El artista como fuerza motriz: pensamientos sobre *El curso de las cosas* de Peter Fischli y David Weiss



El curso de las cosas
1987
Filme de 16 mm
30 mins

Esta es una historia
Contada por un idiota, llena de sonido y furia
Que no significa nada

-William Shakespeare, Macbeth, acto 5, escena 5

Como una expresión, '*El curso de las cosas*' –como es traducido el título de la obra maestra de 1987 de Peter Fischli y David Weiss, *Der Lauf der Dinge*- conlleva el sentimiento de un suspiro de resignación, una pieza de sabiduría desesperanzada que puntúa una narrativa de inconformidad. Es la manera del mundo. Es como son las cosas. ¿Qué podías esperar?

En la vida real las cosas no *siguen* el camino que siguen en el filme de Fischli y Weiss. En cada momento estamos conscientes de que las cosas se comportan como vemos que se comportan porque los artistas han causado que se comporten de esa manera. Aunque su comportamiento siempre se conforma a su naturaleza. Hace años vi a unos malabaristas chinos descansando sobre sus espaldas, usando sus pies para sostener unos barriles pesados que giraban en el aire. Si los barriles en sí mismos 'querían' hacer algo, sería ceder ante la gravedad al destrozarse en el suelo, aplastando a sus sonrientes atormentadores. Los malabaristas frustraban a la naturaleza al mantener esos barriles levantados, en contra de su inclinación natural. Fischli y Weiss, a diferencia de los malabaristas, no están a la vista en su filme, y las cosas que sí vemos se comportan más o menos de acuerdo a su flexión natural. Pero la secuencia por la que llantas, sillas, botellas y el resto interpretan sus roles estaba escrito por los artistas, actuando como destinos invisibles. La acción parece una metáfora para una voluntad invisible, divina, dirigiendo el orden visible de las cosas.

El curso de las cosas
1987
Filme de 16 mm
30 mins

El curso de las cosas
1987
Filme de 16 mm
30 mins

En inglés como en alemán, ‘cosas’ tiene un doble significado. En uno de sus significados es una categoría metafísica, difícilmente un sinónimo de ‘objetos’ –la respuesta más general a la pregunta ‘¿De qué está compuesta la realidad?’ En efecto, es difícil ver cómo la metafísica podría estar hecha sin un término semejante. El gran poema de Lucrecio ‘Sobre la naturaleza de las cosas’ –De Rerum Natura- despliega, en el más universal de los términos, ‘el curso de las cosas’. Es por eso que la expresión evoca una especie de aceptación estoica de la manera en que es el mundo. En otro sentido, ‘cosas’ se refiere a objetos de lugar común, lo que todo el mundo sabe, la cosa de la que está hecha la vida diaria. Los readymades de Marcel Duchamp eran ‘cosas’ en este sentido: palas, anaqueles, ruedas, peines –objetos de casa manufacturados para servir las necesidades domésticas de cualquiera, en cualquier lugar. Son cosas cuyo uso no necesita ser explicado, cuyos nombres conocen todos en la cultura. La comedia inicial de *Der Lauf der Dinge* es que emplea cosas de uso común –bolsas de basura, llantas usadas, sillas de cocina, mesas de tiendas de

segunda mano, escaleras que se tambalean, cubetas, botellas, planchas- para interpretar un drama filosófico en el que eventos comunes toman lugar –cosas chocan, caen, se voltean, se encienden, se derraman- sin propósito aparente. Nada sale de todos los pum, cuaz, pas, toing y chaz. Pero tomados todos juntos, es una metáfora de la manera del mundo visto desde la distancia trágica que Macbeth ocupa cuando soliloquia sobre el sonido insignificante y la furia de la vida.

El curso de las cosas
1987
Filme de 16 mm
30 mins

Al mismo tiempo, *Der Lauf der Dinge* es hilarantemente divertida. Sócrates tenía razón, al final del simposio –una celebración literaria en el que un grupo de pensadores empiezan por discutir la naturaleza del amor y terminan ahogados de borrachos –cuando toma a los que siguen despiertos para acordar que la comedia y la tragedia son casi lo mismo. Aunque el filme consiste de cosas ordinarias que hacen cosas ordinarias –llantas rodando cuando se les golpea, por ejemplo, o sustancias flamables

que se encienden cuando se les prende- la concatenación de episodios banales, uno después del otro, es una cadena causal distinta de otras que nos dejan asombrados y, debo decir, maravillados. Episodio tras episodio se desdoblan en un orden tan inevitable como improbable.

La obra con la que *El curso de las cosas* tiene mayor afinidad es quizá *Homage à New York* por el colega suizo de generaciones anteriores a Fischli y Weiss, Jean Tinguely. Este ensamblaje basura de ruedas de bicicleta y teclas de piano, un rollo de papel y un globo, una sierra de mano y un radio de madera, todos pintados de blanco, estaba diseñado para destruirse a sí mismo. Llevó a cabo su misión el 17 de marzo de 1960, en el jardín del Museo de Arte Moderno en Nueva York –aunque de manera no intencional. Hay una diferencia entre suicidarte y matarte a ti mismo accidentalmente mientras tratas de suicidarte. Tinguely desabrochó un cinto, y todo se salió de lugar peligrosamente, con el resultado de que el artista tuvo que matar a la obra, por decirlo de alguna manera. Nada funcionó como se suponía que lo hiciera; es 'el curso de las cosas' en la realidad. Menciono el accidente porque existe la ilusión en *El curso de las cosas* de que todo va en la forma en que debía ir –como los teólogos argüían en el siglo diecisiete que el universo, tal como fue diseñado por Dios como el artífice, de hecho, funcionaba. Su paradigma favorito era el reloj, por usar un buen ejemplo suizo. No había lugar para el accidente en el universo bien diseñado. Todo funciona en la forma en que se suponía que lo hiciera. ¡Mira al ojo! ¿Quién podría creer que se dio por un accidente o por evolución?

Hay un video de *Homage à New York*, en el que podemos verlo expirar. El filme es un documental –la pieza no fue hecha para ser filmada. Los eventos que transpiran en *El curso de las cosas*, en contraste, estaban dispuestos para ser filmados. Uno desearía tener un recuento de lo que tomó lugar 'en el escenario' en aquel almacén en el que los 'actores' inanimados –las 'cosas'- son arregladas para que hagan lo que hacen. Después de todo, no puedes entrenar a una llanta para que ruede; no puedes enseñarle a una vela a arder. Los artistas están presentes en todas partes en su obra –pero nunca vistos. Sabemos que alguien debe haber construido los objetos, colocarlos exactos, sincronizados, que no se vean las costuras, que se vean inevitables, de la manera en que un motor arranca cuando giramos la llave, sin que la mayoría de nosotros sepa cómo.

El curso de las cosas
1987
Filme de 16 mm
30 mins

Las películas son muy como eso –estamos interesados en la ilusión y no nos interesa mucho cómo es generada. En efecto, es fácil creer que *estamos* viendo aquí una especie de documental de una cadena de eventos ordenados para que tomen lugar como lo hacen por los ingeniosos artistas, quienes ponen la cadena en movimiento, y alguien simplemente lo filma mientras ocurre. De hecho el filme está tan cuidadosamente planeado como la acción es ingeniosa. Hay acercamientos, muy poco paneo, para asegurar que vemos los eventos uno por uno, sin saber qué es lo que va a pasar a continuación –y hay tanto suspenso como en *The Perils of Pauline*. ¿Caerá la botella? ¿Se derramará la sustancia en llamas sobre el borde? De hecho, *El curso de las cosas* (¡el título es digno de D.W. Griffith!) pertenece al gran género de la comedia física cuya era dorada era aquella del cine mudo, con sus famosos payasos, Charlie Chaplin, Buster Keaton, W.C. Fields, Fatty Arbuckle, Harold Lloyd, the Keystone Kops.

Parte de la comedia se debe a la forma en que los comediantes interactuaban con aquellos objetos materiales que podían causarles serios daños. ¿Quién podría olvidar el muro de un

granero cayendo sobre Buster Keaton de manera que ni siquiera lo toca porque la ventana abierta correspondía exactamente al punto en el que estaba parado? Lo vemos, todavía usando su pequeño sombrero y su semblante inexpresivo, sin molestarse por el milagroso error. La audiencia ríe en asombro y descanso. La inocencia triunfa de alguna manera. O considérese la manera en que a Charlie Chaplin casi le cae un piano. Lo hemos estado viendo caminar despreocupadamente por la calle, conscientes de que la cuerda que sujeta el piano se está desgarrando. ¡El corazón late más fuerte! ¿Qué pasará? Lo que pasa es que el piano falla por centímetros, mientras él continúa su misión, sin perder el ritmo, sin saber del peligro en el que estaba. En *El curso de las cosas* esta inocencia es transferida a los objetos inanimados, que de alguna manera consiguen nuestra simpatía. ¿Qué podría ser más inocente que una cosa inanimada? Incluso, las cosas pueden salir mal, fallando en explotar, funcionar mal en incontables maneras, rompiendo la cadena. Nuestra empatía natural se compromete, y mientras la inocencia triunfa una y otra vez a lo largo del filme, nuestros corazones son iluminados y nos sentimos, como digo, exaltados. Nada sale de esto –no hay beso al final, como cuando Buster abraza a su amada. Pero la inocencia y la pureza han prevalecido. ¿Cómo lo lograron? Sabemos cómo falló Tinguely, pero no sabemos cómo es que Fischli y Weiss triunfaron. Es importante para el éxito de la obra que sus métodos permanezcan ocultos.

El curso de las cosas
1987
Filme de 16 mm
30 mins

Recientemente fue descubierto un archivo de las tomas no usadas de Charlie Chaplin. Ahora sabemos cómo fue hecha la escena con el piano. Implicaba correr el filme hacia atrás, como dije. Los cineastas mudos eran maestros de la decepción. El filme, por naturaleza, depende de la confabulación del sistema óptico y la detonación del sistema de creencias del espectador para crear visiones improbables. Vemos a Rick e Ilsa abrazados en Casablanca y en París, pero Bogart y Bergman están en Holywood, junto con el camarógrafo y los maquillistas y todo un pelotón de técnicos y ayudantes. En el filme de Fischli y Weiss estamos muy seguros que podemos ver lugares en los que las manos de los artistas han intervenido para hacer que las cosas vayan de la manera en que se supone que lo hagan. Pero sobre todo, uno podría decir, vemos con los ojos de la fe. Somos metidos en la ilusión al principio, y la seguimos con ojos confiados hasta el final, qué lástima cuando termina.

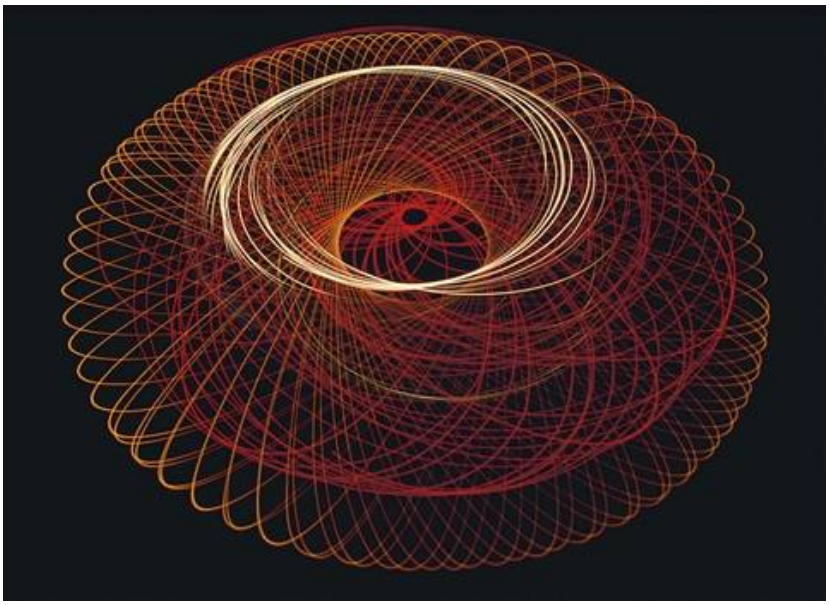
En 2003, un muy exitoso anuncio para Honda fue producido, en el que se hace que las partes de un motor se comporten como las botellas y las llantas de *El curso de las cosas*. Es una atrevida estocada del inspirado éxito de Fischli y Weiss, sin nada de su profundidad o espíritu, y es enteramente comprensible que los artistas hayan amenazado con demandar. El productor de 'Cog Spot', como es llamado, reporta que requirió 606 tomas para conseguir el sentimiento de interpretación delicada. La acción dura dos minutos. Lo que yo creo es que debe haber cientos de tomas para *El curso de las cosas*, pero la ilusión es que hubo una sola toma ininterrumpida. En el gran debate del siglo diecisiete entre Samuel Clarke y Leibniz, Clarke argumentaba que nada en el universo sucede sin la intervención de Dios. Leibniz, por el contrario, creía que hay una armonía pre-establecida entre la causa y el efecto, y que una vez que la máquina está en movimiento, no queda nada para Dios por hacer. Clarke estaba influido por el pensamiento de los llamados Ocasionalistas, quienes creían que cada vez que algo funciona –cada vez que una vela se enciende cuando es tocada por un cerillo- es una evidencia de la intervención divina. Cada episodio de causa y efecto es una ocasión del poder de Dios, y la prueba de su existencia. Leibniz le hizo burla. ¿Podría Dios ser como un relojero inepto, quien tenía que ocuparse vanamente de sus mecanismos a fin de mantenerlos en tiempo? Fischli y Weiss están del lado de Leibniz. Como artistas, están fuera del sistema que maquinaron. O esa es la impresión que habían

buscado conseguir –y finalmente por lo que el filme tiene el título que tiene – *El curso de las cosas*.

Un último pensamiento filosófico: el ‘argumento del diseño’- de que ‘El curso de las cosas’ es la mejor evidencia de la existencia de Dios- es escépticamente investigado en el gran texto de David Hume, *Dialogues Concerning Natural Religion* (1779). En un punto Hume sugiere que para todo lo que conocemos, el mundo podría haber sido diseñado por un dios bebé, en un acto de juego. El juego, como una vez sugerí, es la cualidad definitoria del arte de Fischli y Weiss. *Der Lauf der Dinge* es un ejemplo supremo del espíritu del juego en acción. Sólo los artistas que se mantuvieron cerca de la niñez podrían haberlo soñado y realizado.

Peter Fischli y David Weiss trabajando en *El curso de las cosas*
1987

Selección de los artistas
Robert Walser El paseo

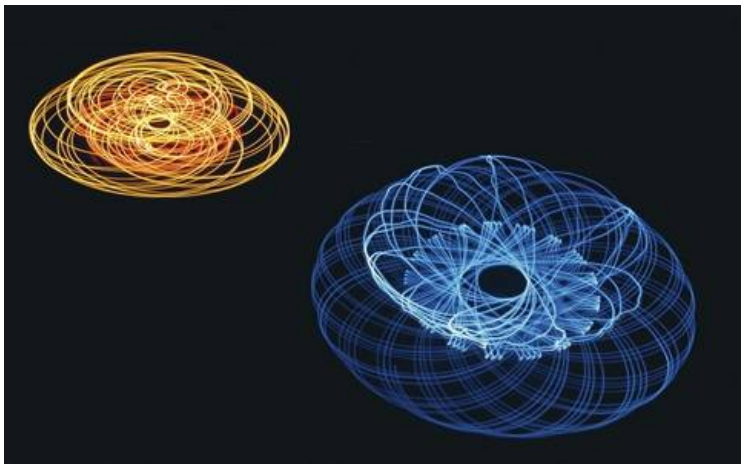


Sin título (Surrli)
1989
Proyección de diapositivas de disolución lenta

En 1989, inspirados por un juguete que vieron a un niño vendiendo en una playa brasileña, Peter Fischli y David Weiss diseñaron una máquina para crear patrones geométricos ('Surrli') con luces giratorias de colores. El mecanismo de la máquina es simple. Cada luz gira sobre un eje dentro de otro eje, como un reloj con manecillas en las manecillas. La cámara se coloca en un ángulo bajo para capturar los patrones circulares como formas elípticas más complejas. Y los materiales son humildes: un juego de construcción infantil Meccano, una manivela y una cadena. Las diapositivas de exposición prolongada que produjeron, no obstante, se ven notablemente pulidas. Sólo tras una inspección más cercana se revelan las imperfecciones geométricas de los Surrli, resultado de un alambre defectuoso, un engrán barrido o, muy a menudo, luces que se zafaron por las rotaciones del aparato. *Surrli* es exhibido como una proyeción de diapositivas con capas de diapositivas de disolución lenta (como *Sin título [Flores]* y *Una obra irresuelta*), lo que produce formas y patrones aun más complicados.

[…] Salto enseguida al centro de la respectiva y encantadora situación:
—Permítame decirle —dije abierta y sinceramente al impositor o alto funcionario impositivo que me prestó su autorizado oído para seguir con la debida atención el informe que le presentaba— que como pobre escritor y plumífero u *homme de lettres* disfruto de unos muy cuestionables ingresos. Naturalmente, en mí no se puede apreciar ni hallar rastro de cualquier acumulación patrimonial. Constato esto muy a pesar mío, sin por otra parte desesperarme ni llorar ante el lamentable hecho. Me las voy arreglando, como suele decirse. No practico lujo alguno; eso puede usted verlo con sólo mirarme. La comida que como puede calificarse de suficiente y

escasa. Se le habrá ocurrido creer que soy dueño y administrador de múltiples ingresos; pero me veo obligado a salir cortés, pero decidida- mente al paso de esta creencia y de todas estas sospechas y decir la sencilla y desnuda verdad, y ésta es en todo caso que estoy libre de riquezas, pero en cambio cargado de toda clase de pobreza, de lo que tendrá la bondad de tomar nota. Los domingos no me puedo dejar ver en la calle, porque no tengo ropa de domingo. En lo que respecta a vida sólida y ahorrativa, recuerdo a un ratón de campo. Un gorrión tiene más expectativas de convertirse en acomodado que el presente informante y contribuyente. He escrito libros que por desgracia no han gustado al público, y las consecuencias de ello son angustiosas. No dudo ni por un momento de que usted lo apreciará y en consecuencia entenderá mi situación financiera. No poseo posición ni prestigio social; esto es claro como el sol. Obligaciones para con un hombre como yo no parece haber ninguna. El vivo interés por las bellas letras se da de manera en extremo escasa, y la crítica implacable que todo el mundo cree poder ejercer y cultivar sobre nuestra obra constituye otra fuerte causa de daño y frena como una zapata la realización de cualquier modesto bienestar. Sin duda hay bondadosos benefactores y amables benefactoras que me apoyan del modo más noble de vez en cuando; pero un donativo no es un ingreso, y un apoyo no es un patrimonio. Por todas estas razones, elocuentes y sin duda convincentes, mi estimado señor, quisiera solicitarle que prescinda de todo aumento de impuestos como el que me ha anunciado, y tengo que rogarle, cuando no conminarle a ello, que estime mi capacidad de pago tan bajo como sea posible.

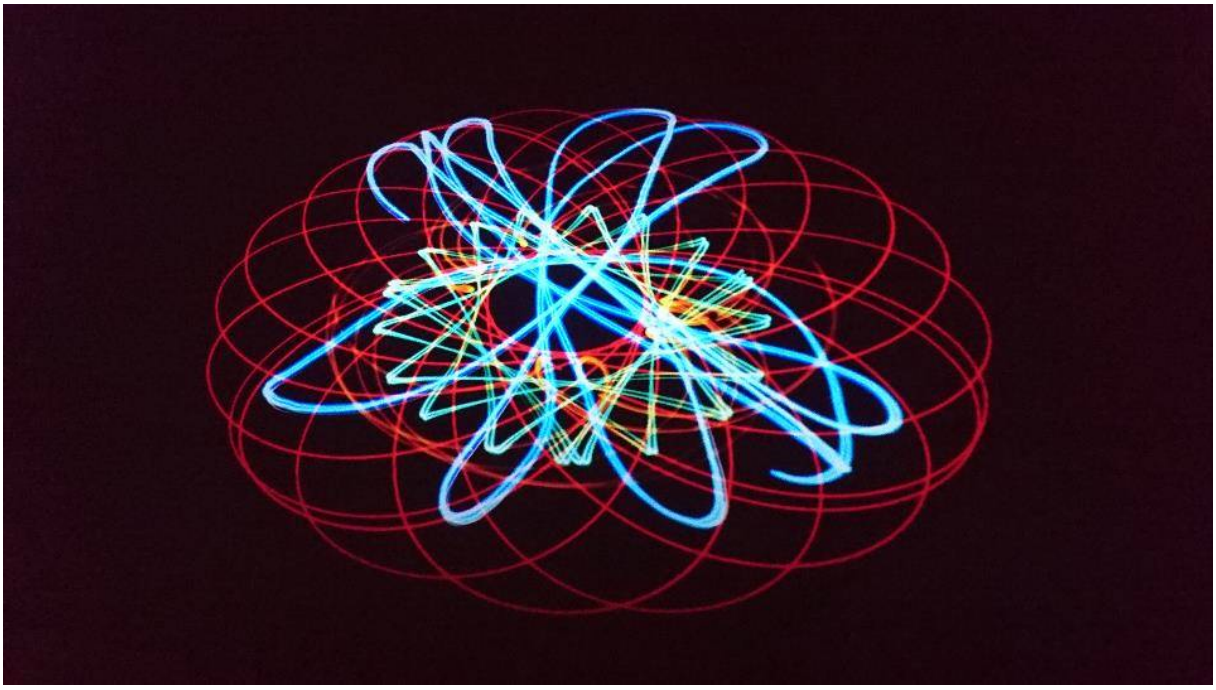


Sin título (Surrli)
1989
Proyección de diapositivas de disolución lenta

El señor director o señor tasador dijo:

—¡Pero siempre se le ve paseando! —Pasear —respondí yo— me es imprescindible, para animarme y para mantener el con- tacto con el mundo vivo, sin cuyas sensaciones no podría escribir media letra más ni producir el más leve poema en verso o prosa. Sin pasear estaría muerto, y mi profesión, a la que amo apasionadamente, estaría aniquilada. Sin pasear y recibir informes no podría tampoco rendir informe alguno ni redactar el más mínimo artículo, y no digamos toda una novela corta. Sin pasear no podría hacer observaciones ni estudios. Un hombre tan inteligente y despierto como usted podrá entender y entenderá esto al instante. En un bello y dilatado paseo se me ocurren mil ideas aprovechables y útiles. Encerrado en casa, me arruinaría y secaría miserablemente. Para mí pasear no sólo es sano y bello, sino también conveniente y útil. Un paseo me estimula profesionalmente y a la vez me da gusto y alegría en el terreno personal; me recrea y consuela y alegra, es para mí un placer y al mismo tiempo tiene la cualidad de que me excita y acicatea a seguir creando, en tanto que me ofrece como material numerosos objetos pequeños y grandes que después, en casa, elaboro con celo y diligencia. Un paseo está siempre lleno de importantes manifestaciones dignas de ver y de sentir. De imágenes y vivas poesías, de hechizos y bellezas naturales bullen a menudo los lindos paseos, por cortos que sean. Naturaleza y costumbres se abren atractivas y encantadoras a los sentidos y ojos del paseante atento, que desde luego tiene que pasear no con los ojos bajos, sino abiertos y despejados, si ha de brotar en él el hermoso sentido y el sereno y noble pensamiento del paseo. Piense cómo el poeta ha de empobrecerse y fracasar de forma lamentable si la hermosa Naturaleza maternal y paternal e infantil no le refresca una y otra vez con la fuente de lo bueno y de lo hermoso. Piense cómo para el poeta la instrucción y la sagrada y dorada enseñanza que obtiene ahí fuera, al juguetón aire libre, son una y otra vez de la mayor importancia. Sin el paseo y sin la contemplación de la Naturaleza a él vinculada, sin esa indagación tan agradable como llena de advertencias, me siento como perdido y lo estoy de hecho. Con supremo cariño y atención ha de estudiar y contemplar el que pasea la más pequeña de las cosas vivas, ya sea un niño, un perro, un mosquito, una mariposa, un gorrión, un gusano, una flor, un hombre, una casa, un árbol, un arbusto, un caracol, un ratón, una nube, una montaña, una hoja o tan sólo un

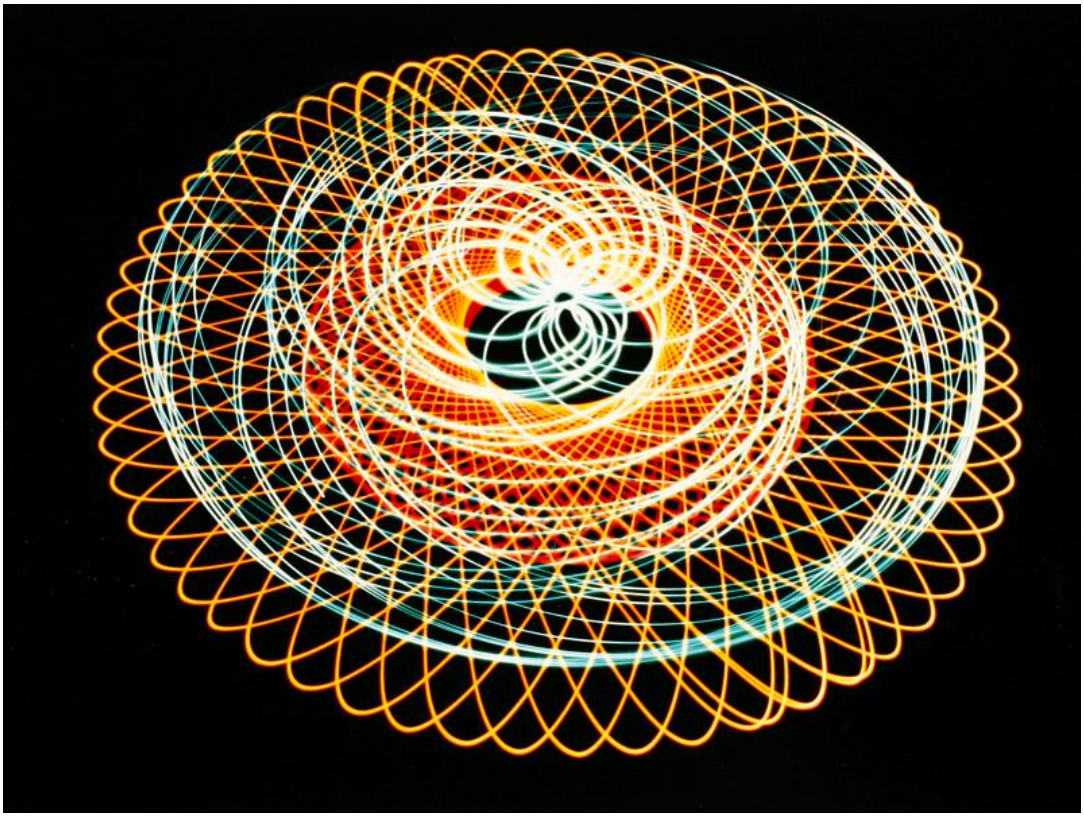
pobre y desechado trozo de papel de escribir, en el que quizá un buen escolar ha escrito sus primeras e inconexas letras. Las cosas más elevadas y las más bajas, las más serias y las más graciosas, le son por igual queridas y bellas y valiosas. No puede llevar consigo ninguna clase de sensible amor propio y sensibilidad. Su cuidadosa mirada tiene que vagar y deslizarse por doquier, desinteresada y carente de egoísmo; tiene que ser siempre capaz de disolverse en la observación y percepción de las cosas, y ha de postergarse, menospreciarse y olvidarse de sí mismo, sus quejas, necesidades, carencias, privaciones, como el bravo, servicial y dispuesto al sacrificio soldado en campaña. De otro modo, pasea tan sólo con media atención y medio espíritu, y eso no vale nada.



Sin título (Surrli)
1989
Proyección de diapositivas de disolución lenta

Tiene que ser capaz en todo momento de compasión, de identificación y de entusiasmo, y ojalá que lo sea. Tiene que alzarse a ele- vado arrebato y hundirse y saber descender a la más profunda y mínima cotidianeidad, y probablemente sabe. Pero ese fiel y entregado disolverse y perderse en los objetos y ese celoso amor por todas las manifestaciones y cosas lo hacen feliz, como todo cumplimiento de obligación hace feliz y rico en lo más íntimo a quien tiene una obligación que cumplir. Espíritu, entrega y fidelidad lo satisfacen y elevan sobre su propia e insignificante persona de

paseante, que con demasiada frecuencia tiene reputación y mala fama de vagabundeo e inútil pérdida de tiempo. Sus múltiples estudios lo enriquecen y entretienen, lo calman y refinan y rozan a veces, por improbable que pueda sonar, con la ciencia exacta, lo que nadie creería del en apariencia frívolo caminante. ¿Sabe usted que mi cabeza trabaja dura y tercamente, y a menudo estoy activo en el mejor de los sentidos, cuando parezco un archigandul y persona frívola sin responsabilidad, sin pensamiento ni trabajo, perdido en el azul o en el verde, lento, soñador y perezoso, que ofrece la peor de las impresiones? Secreta y misteriosamente, siguen al paseante toda clase de hermosos y sutiles pensamientos de paseo, de tal modo que en medio de su celoso y atento caminar tiene que parar, detenerse y escuchar, que está cada vez más arrebatado y confundido por extrañas impresiones y por la hechicera fuerza del espíritu, y tiene la sensación de ir a hundirse de pronto en la tierra o de que ante sus ojos deslumbrados y confusos de pensador y poeta se abre un abismo. La cabeza se le quiere caer, y los por lo demás tan vivos brazos y piernas están como petrificados.



Sin título (Surrli)
1989
Proyección de diapositivas de disolución lenta

Paisaje y gente, sonidos y colores, rostros y figuras, nubes y sol giran como sombras a su alrededor, y ha de preguntarse: “¿Dónde estoy?”. Tierra y cielo fluyen y se precipitan de golpe en una niebla relampagueante, brillante, apelotonada, imprecisa; el caos empieza, y los órdenes des- aparecen. Trabajosamente, el conmocionado intenta mantener su sano conocimiento; lo consigue, y sigue paseando confiado. ¿Considera usted del todo imposible que en un suave y paciente paseo encuentre gigantes, tenga el honor de ver a profesores, trate al pasar con libreros y empleados de banca, hable con futuras jóvenes cantantes y antiguas actrices, coma con ingeniosas damas, pasee por los bosques, envíe peligrosas cartas y me bata violentamente con insidiosos e irónicos sastres? Todo esto puede suceder, y creo que de hecho ha sucedido. Al paseante le acompaña siempre algo curioso, reflexivo y fantástico, y sería tonto si no lo tuviera en cuenta o incluso lo apartara de sí; pero no lo hace; más bien da la bienvenida a toda clase de extrañas y peculiares manifestaciones, hace amistad y confraterniza con ellas, porque le encantan, las convierte en cuerpos con esencia y configuración, les da formación y ánima, mientras ellas por su parte lo animan y forman. En una palabra, me gano el pan de cada día pensando, cavilando, hurgando, excavando, meditando, inventando, analizando, investigando y paseando tan a disgusto como el que más. ¡Y aunque quizá ponga la cara más complacida del mundo soy serio y concienzudo en grado sumo, y aunque no parezca más que delicado y soñador soy un sólido experto! Espero que todas estas detalladas explicaciones le convenzan de mis sinceras aspiraciones y le satisfagan plenamente.

Extraído de *El Paseo*. Robert Walser. Traducción de Carlos Fortea. Colección Libros del Tiempo. Siruela. Madrid, 2001.

Escritos de los artistas
Peter Fischli y David Weiss La mínima resistencia, 1981

La minima resistencia
1980-1981
Filme de 16 mm
30 mins.

EN LA OFICINA

Disputa. El Oso está de pendenciero, irritable, insultando e insultado. La Rata sigue trabajando asiduamente, sin detenerse.

OSO: (*Calmadamente*) Me vas a poner de nervios.

RATA: (*indiferentemente*) Chocante.

OSO: Eres un gordo don nadie.

RATA: Blah blah blah.

OSO: Eres una miserable y apestosa rata en la cloaca del capitalismo.

RATA: Embarazoso. A diferencia de algunas personas que hacen un escándalo de algo podrido, yo estoy trabajando.

OSO: Hace diez minutos éramos grandes artistas y ahora eres un detective de nuevo. Recapacita.

RATA: En primer lugar, soy un gran romántico, y en segundo lugar todo embona perfectamente. Creo en la verdad y la belleza. Los policías son los pinceles en el lienzo de la vida. Un caso no resuelto es como un lienzo vacío, y la justicia es la policía del buen gusto.

OSO: (*Molesto*) La belleza y la justicia no tienen nada que ver con la otra. Adiós –ya no te volveré a ver, puñetero.

RATA: (*Solo, escribiendo en la máquina, deletreando cosas)* Verdad y belleza –dos puntos- la belleza no siempre es verdadera y la verdad no siempre es bella –coma- desafortunadamente –alto total.

La minima resistencia
1980-1981
Filme de 16 mm
30 mins.

PICNIC

La Rata está profundamente envuelta en un monólogo técnico sobre coches, y no nota, o al menos no nota demasiado rápido, que el Oso está profundamente deprimido, pero pronto se da cuenta.

RATA: Quiere 800… más 4 llantas… no estaría tan mal. Seguro consigo el doble por esta vieja carcacha… ¿o no? Con un motor nuevo… y bien pintado, diez veces cuando mucho. Un modelo raro de coleccionista. Si la caja de velocidades no viene… serían otros 400 que ÉL tiene que pagar… Sólo le voy a dar 600. ¿2000 es mucho?

(*Viendo por debajo del capo*) Qué desmadre de mierda.
(*Al Oso*) ¿Sabes qué es esto?)

OSO: Déjame solo. Apuesto a que fuiste tú quien se equivocó.

RATA: El coche y el Oso se han vuelto locos.
(*Sonidos irritantes, más fuertes, de motocicleta, atmósfera agria, descontenta*)

RATA: (*Después de una larga pausa*) ¿Tienes un cigarro?

OSO: (*Después de una larga pausa*) No.

RATA: (*Después de una larga pausa*) Di algo.

OSO: (*Después de una larga pausa*) Todo es mierda.

RATA: ¿Por qué?

OSO: Odio todo este caos en el mundo (*pausa*)… Nada funciona… Todo es triste y desesperanzador… Muy, muy en el fondo estoy muy cansado… Es suficiente para hacerte llorar.

La minima resistencia
1980-1981
Filme de 16 mm
30 mins.

ATARDECER

La atmósfera se ha intensificado / empeorado. Los dos lloran mientras el sol se pone –ocasionalmente sonándose la nariz. Música dulce del lejano oriente comienza a tocar lentamente. Se sientan en la oscuridad.

EN LA OSCURIDAD

Ponen atención de regreso al mundo, comentándolo secamente; esto inmediatamente se eleva a un nivel de iluminación e inspiración.

OSO: El sol está saliendo en Japón ahora… Un nuevo día está comenzando y la gente va al trabajo.

RATA: Todo es por el bien después de todo. Hay una explicación para todo.

La minima resistencia
1980-1981
Filme de 16 mm
30 mins.

TRABAJANDO EN EL ESCRITORIO

Los dos están sumergidos en su descubrimiento, perspicazmente, seriamente. De menos a más, particularmente cuando están hablando de dinero, tienden a

fantasear.

OSO: Aquí tenemos la tierra, el suelo; allí está el cielo; aquí está el futuro; aquí está el pasado; y ahí tenemos una vida.

RATA: Nacimiento y muerte.

OSO: Y alrededor hay cosas que no conocemos –esto es, el paso del tiempo… Y aquí está lo que conocemos, con lo que estamos familiarizados, lo que vemos y sentimos.

RATA: En corto: lo que conocemos.

OSO: Eso vendría en forma de olas
Como un ritmo
La vida pasada y la vida por venir.

RATA: De repente este panorama.

OSO: La verdad viene a través de la luz cuando piensas muy duro. (*Ambos ríen*)

RATA: Es una alegría tenerlo tan claro.

OSO: El orden es belleza.

RATA: Mmmmm… sólo en cierta medida, yo no iría tan lejos.

OSO: Qué simple es todo, fundamentalmente.

RATA: Pero sólo unos cuantos pueden verlo.

OSO: No es una vista muy amplia.

RATA: Esos pobres confundidos no tienen idea.

OSO: ¡Tampoco los ricos!

RATA: ¡Estamos llevando luz a la oscuridad!

EN LA COCINA

La decisión de mejorar parece alegrarlos y les da un empujón

RATA: Estoy harto, no puedo seguir así. Algo tiene que cambiar.

OSO: ¿Quieres superarte acaso?

RATA: No iría tan lejos, pero es extraño que llego a un punto en donde me comporto como mi madre hubiera esperado que me comportara para que

pudiera complacer a chicas jóvenes.

OSO: Uy.

La minima resistencia
1980-1981
Filme de 16 mm
30 mins.

EN LA ALBERCA

RATA: (*Descansando en una silla*) Un sueño se está volviendo realidad. Puedes escuchar el piano de bar, vasos de coctél, ruidos de fiesta.

VOZ DE MUJER: (*Suspirando, seductora; toca la puerta*) Hola, ¿hay alguien ahí? Soy la vida elegante y sofisticada. Me conocen bien. Soy baile y éxtasis, pero también echarse y permanecer en cama. Soy belleza y estilo. Voy a la fiesta de jardín que nunca termina. Soy el tazón del que comen. Soy la libertad con la que juegan. Soy placer sin límites. Soy el tiempo que está disponible. Soy la menor resistencia.

Trascrito de la película *La mínima resistencia (Der Geringste Widerstand), 1981*

El camino correcto, 1983

El camino correcto
1983
Filme de 16 mm
55 mins.

EN EL LAGO

RATA: Ven, nos regresamos.

OSO: ¿Estás asustado?

RATA: Por supuesto que no. Debemos irnos.

OSO: ¿Puedes nadar?

RATA: No podemos ir por ahí.

OSO: Yo puedo. No estoy asustado. Está tan tibio. (Saliva) Mmmm… Fresco… sólo inténtalo.

El camino correcto
1983
Filme de 16 mm
55 mins.

EN EL AGUA

(Ruidos de niños en una tina)

OSO: (Soñoliento) Podría quedarme aquí para siempre.

RATA: Sí, imagina que nunca tuviéramos que irnos.

(Ruidos de burbujeo)

RATA: *(Confidencialmente)* Una vez, cuando todavía era muy pequeño quería irme de la casa. Era un cálido día de verano. Me subí a un árbol, me acosté en una rama y vi a la distancia. Observé algunos pájaros y escarabajos y soñé despierto. Debo haberme quedado dormido. Me caí del árbol y no podía caminar. Ya estaba oscuro cuando mi madre me encontró. Estaba muy enojada y me cargó a casa. Entonces me trajo moras dulces y nueces a la cama.

(Burbuja…)

OSO: Una vez escapé de casa también. Pero no pude encontrar el camino de regreso.

RATA: Ohh… Eso debió ser terrible para ti.

El camino correcto
1983
Filme de 16 mm
55 mins.

RATA BAJO EL ÁRBOL

RATA: Estoy tan contento de que hayamos encontrado un pequeño lugar donde nos sentimos como en casa, donde el tiempo pasa muy lentamente.

(Söili gruñe dos veces)

RATA: ¿Puedes entenderme? Haz esto *(gruñe)* si puedes entenderme.

(Söili gruñe dos veces)

RATA: No, dos veces significa ‘no’. Una significa ‘sí’.

(Söili gruñe una vez)

El camino correcto
1983
Filme de 16 mm
55 mins.

TORTUGA

RATA: Cayó sobre su espalda. Se ve enojada.

OSO: Horrible –a expensas de todos estando así.

RATA: ¿Te volteamos?

OSO: No puede hablar (*voltea la tortuga)*

RATA: Qué amable eres. Yo hubiera hecho eso también.

OSO: ¡Pequeño esfuerzo, gran resultado!

RATA: Adiós, amigo. Mira qué contenta está. Apenas puede creerlo.

OSO: Buen trabajo que hicimos.

RATA: Hagámoslo de nuevo alguna vez.

OSO: Te hace sentir bien.

Transcrito de la Película *El camino correcto (Der Rechte Weg)*, 1983

Viaje en tiempo real: Rirkrit Tiravanija platica con Peter Fischli y David Weiss (extracto), 1996

Carro
1988
Yeso
48 x 150 x 72 cm

La grabación empieza en el coche con David camino del aeropuerto a uno de los estudios de Fischli y Weiss. David y yo discutimos la idea para la entrevista y acordamos que grabaría la conversación en tiempo real (o cercano a tiempo real) –eso es, prender la grabadora y dejarla correr por los dos días y medio que habré de pasar con él. David dice que no han hecho una entrevista en un rato y que en el pasado nunca ha sido satisfactorio.

David Weiss **¿Fuiste a la bienal de Venecia el año pasado?**

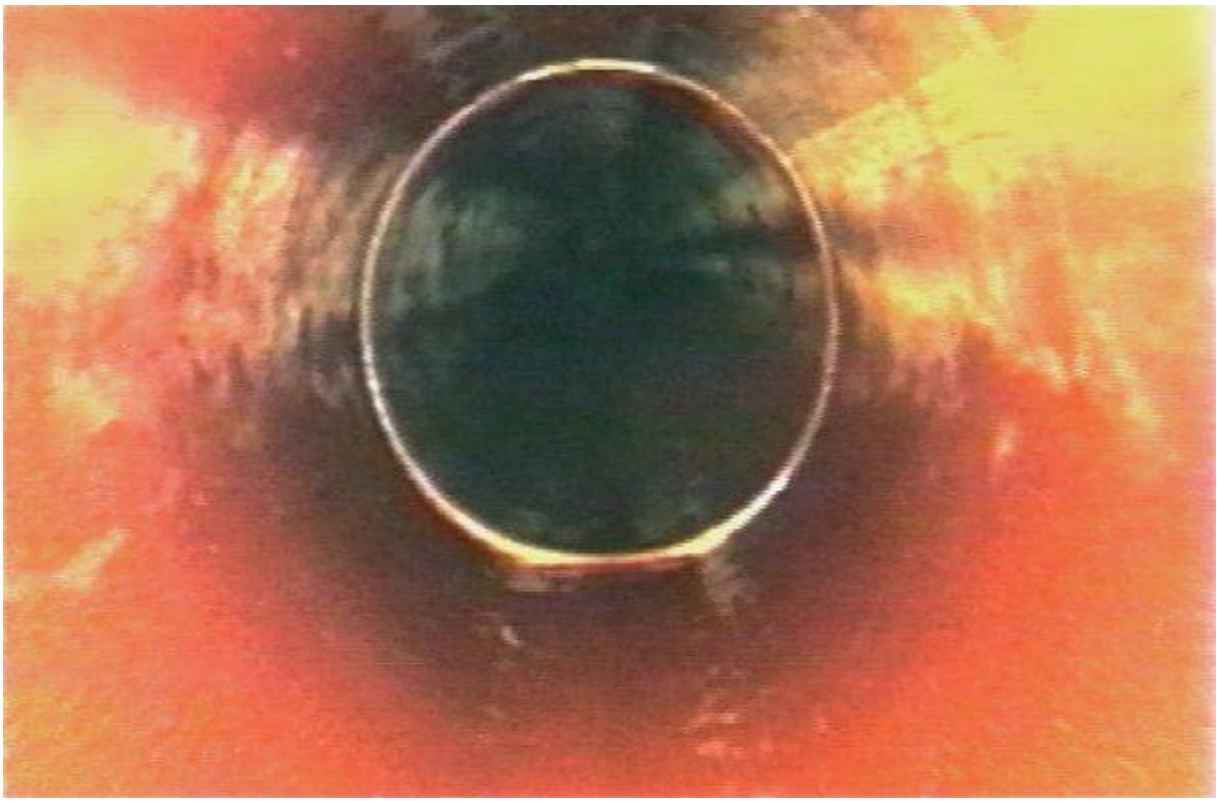
Rirkrit Tiravanija No, no alcancé a ver tu proyecto.

Weiss **Es muy parecido a la idea de tener la grabadora**

corriendo en tiempo real durante nuestra conversación. ¿Escuchaste de esto? No es exactamente tiempo real pero es muy cercano al tiempo real.

Tiravanija ¿La exposición en los Estados Unidos va a empezar en el Walker Art Center, en Minneapolis?

Weiss **Sí. Vamos a mostrar obras anteriores también, aunque no es una retrospectiva; no todo lo que hemos hecho estará en la exposición. En el Walker el trabajo será mostrado en el cuarto del piso de abajo. ¿Conoces este espacio? Trataremos de mostrar las piezas en una luz melosa, o con proyectores. Tendremos algunas piezas en la pared, por supuesto, pero también tendremos dos videos, que van a ser proyectados. Para la pieza que hicimos en Venecia tendremos diez monitores de tv, una proyección de diapositivas y una pieza más pequeña con luz, además de dos esculturas, ¡todo en la oscuridad!**



Video del canal
1992
Video
62 mins

Tiravanija Como las cuevas de Hölloch. Cuando hicieron los videos para la pieza en Venecia, ¿había una situación específica que estuvieran intentando grabar?

Weiss **Bueno, nos tomó cerca de un año, o año y medio para hacerlo. Empezó con un video, tomado en la carretera por la que estamos pasando ahora, yendo y viniendo, desde y hacia el estudio, además del material en nuestro estudio. Tomamos el autobús. Cuando se nos pidió presentar un proyecto en Venecia sentimos que había más para esta actividad, más en la realidad, más en un lugar donde no hay arte. Cuando la cámara está encendida decides que esta es una buena situación. Como ahora (viendo por la ventanilla del auto), hay algo especial acerca de este momento. A veces tomamos pequeños viajes, a veces juntos, a veces solos, sin ningún destino, sólo manejando y saliendo al bosque. Quizá encontremos algo, quizá no, mientras conducimos. A veces llamamos y preguntamos si podríamos ir de visita. Por ejemplo, fuimos a una fábrica donde hacían cosas como yogurt y leche. De alguna manera el material no salió muy bien –se veía como cualquier otra fábrica. Así que, al final no la usamos para Venecia. Por supuesto, era divertido cuando estábamos en medio de todo esto, pero se parecía demasiado a una película industrial, así que decidimos que no podíamos usarlo. Entre los dos teníamos alrededor de 500 horas de video. Entonces teníamos que editar, quitar algunas cosas –no reordenar las secuencias sino acortar algunas.**

Tiravanija ¿Cada segmento tiene una duración específica?

Weiss **Creo que duran desde diez a quince minutos hasta dos y media o incluso tres horas. Una de las secuencias es un viaje en tren en algún lugar alrededor de Zurich en invierno. Esto es, simplemente, muy hermoso. No hay mucha edición en esta cinta, pero después de tres horas teníamos suficiente material. En Venecia teníamos doce monitores en una sala, así que rondabas y siempre veías al menos dos o tres monitores al mismo tiempo. A veces podías ver cinco o seis de lejos.**

Raíz
1986
Vaciado de caucho sintético
45 x 20 x 55 cm

Mientras continuamos manejando a través de zonas industriales de Zurich, le pregunto sobre Los Angeles, donde David vivió unos años y cómo es que él y Peter empezaron a trabajar juntos.

Weiss **Viví en LA de 1979 a 1981, hace quince años.**

Tiravanija ¿Y es alrededor de esa época que empezaron a trabajar juntos?

Weiss **Sí, hicimos una serie de fotografías juntos aquí en Zurich. Entonces Peter vino a LA e hicimos un filme corto, con disfraces rentados.**

Tiravanija ¿La rata y el oso?

Weiss **No teníamos dinero. Vivíamos en Hollywood, pero no sabíamos actuar, y no teníamos actores. Así que decidimos que nos podíamos esconder en esos disfraces. Por supuesto, no puedes. Después nos invitaron de vuelta a Zurich y Peter y yo hicimos una exposición con las figuras de arcilla. Una exposición vino después de la otra, y no creía que pudiera seguir viviendo en LA más. Una vez que has vivido en LA por un año o dos llegas a un punto donde tienes que decidir, '¿Aún soy un visitante o voy a vivir aquí?' LA es el tipo de lugar donde te puedes volver un 'Californiano', ¡porque allá, a ellos, no les interesa! No podía simplemente ir a Italia y pretender ser un italiano.**

Disco
1986
Vaciado de caucho sintético
30 x 30 x 1 cm

Llegamos al estudio, un cuarto de dimensiones modestas que alguna vez albergó a obreros gaseros que trabajaban en el área. Este es un estudio de Fischli y Weiss 'limpio', que suelen usar para su trabajo en fotografía y video. Aquí intercambiamos saludos con Peter.

Tiravanija ¿Estás editando?

Peter Fischli **Esta es la obra de arte en la época de su reproducción mecánica.**
Weiss **Más o menos durante la mitad de este año hemos estado viendo todo lo que tomamos en dos pantallas. Normalmente toma cerca de dos o tres horas, pero es agradable sentarse y sólo mirar esta 'vida cotidiana', lo que pasa afuera, cosas inútiles.**
Fischli **No es tiempo real; está editado.**
Weiss **Pero no reordenado.**
Fischli **Es el viaje de un día que se vuelve un filme de una hora. Tenemos secuencias largas en tiempo real. Es un aspecto importante que usar o pasar tiempo es 'algo': pasar tiempo, ir a un lugar, ver a las personas, y después pasar el tiempo viendo el video. Esto ralentiza todo un poco.**

Azafata
1989
Yeso
40 x 40 x 60 cm

Weiss **Al editar tenemos que pasar más tiempo. Pasando por esto otra vez, no lo puedes acelerar.**
Fischli **En la instalación final en Venecia teníamos la pieza en doce monitores. Realmente tenías que ver una cinta después de la otra. Pero de hecho no queríamos esto realmente. Porque teníamos un espacio muy grande, no podías ver todos los monitores a la vez, pero podías ver tal vez dos al mismo tiempo. Cuando estábamos sentados aquí en el estudio podíamos tener algo para beber y fumar. En Venecia, el mínimo comfort que le puedes ofrecer a alguien era un vaso de agua y una silla –es un poco más que nada.**
Weiss **El agua fue un gran éxito. Mucha gente fue por el agua, e incluso puede que hayan visto la exposición también.**
Fischli **Los temas de los filmes que escogimos –puedes describirlos como una enciclopedia de interés personal. Sólo grabamos cosas que pensamos que nos gustaría ir y ver- lo que todos están haciendo, todo el día. Más o menos se divide en tres secciones: gente en el trabajo; deportes y esparcimiento; naturaleza y ensoñación. Algunas de las cosas fueron escogidas de manera pasiva. Porque David tenía que ir al dentista, dije, 'Ok, voy contigo.' No era una decisión artística. Otros segmentos son de lugares en los que hemos estado antes a los que quisimos ir de nuevo. Y otros eran sobre ir sin ningún tipo de ideas de antemano –como nuestros viajes al Egelsee, un pequeño lago donde David y yo hemos hecho un par de filmes.**
Weiss **¡No pasa nada allá! O casi nada. Es tan barato hacer estos videos; no titubeas en tomar cualquier cosa que ves. Si ves alguna especie de animal pequeño o grande o un granjero trabajando te puedes sentar y verlo trabajar.**

Tiravanija ¿Cada uno tenía una cámara para grabar?

Fischli **Sí, y para la mayoría de los videos estábamos solos. David iba a algún lado y yo iba a otro. Pero en algunos de los filmes hicimos un viaje especial juntos. Al final nos dimos cuenta que terminamos con cosas estéticamente placenteras –como 'Oh…la luz estaba tan hermosa.' Cuando estás grabando mucho, entonces algo así como una luz maravillosa simplemente ocurre. Hay un momento de fascinación en esto, porque es el otro lado de una obra conceptual. La obra**

conceptual puede ser, por ejemplo, un artista que está siguiendo un gato por todo un día. Pero entonces tienes una bella imagen de un gato, y el gato se ve realmente maravilloso, es algo increíble. Me gusta este momento, cuando olvidas que un artista ha pensado en la idea de hacer un video de un gato, porque al final de cuentas es sólo un bello gato. (*Mira una grabación de una rata en un hospital veterinario operada por un tumor*) Estas podrían ser películas educativas, pero no lo son porque nadie está explicando nada. Así que se está perdiendo el tiempo, de otra manera. Al final no eres capaz de operar a tu rata.

Luz y sonido (El rayo verde)
1990
Lámpara, tornamesa, vaso de plástico, cinta adhesiva
25 x 40 x 16 cm

Tiravanija Es como aprender por observación. El espectador tiene que poner atención para aprender algo.

Weiss **El espectador está completamente solo; no hay ninguna explicación.**
Fischli **Tiene este aspecto de una enciclopedia, pero realmente no es una enciclopedia. Una enciclopedia explica, y nosotros no explicamos nada. En muchos sentidos la cámara nos está**

observando, lo que hemos estado grabando el último año y medio. La cámara también está señalándonos, de cierto modo.
Weiss **La cámara en mano es un aspecto muy importante de los videos, porque tienes este esfuerzo del cuerpo tratando de mantener la cámara en su lugar (…)**

Tiravanija ¿Ustedes dos tienen muchas discusiones sobre que hacen y cómo funciona?

Fischli **Para la obra en Venecia siempre estábamos discutiendo cómo funcionaba como arte. Puedes perderte porque no tiene nada que ver con el arte en cierto modo. Pero cuando lo ves, también puedes ver que hay una actitud de dos artistas dentro de la pieza. Cuando ves esta rata y su operación eres tocado por lo que ves, por lo que es en la vida real. Por esa razón no queríamos que se viera artístico o como videoarte. El material tenía que tener una calidad normal –sin trucos especiales con el color.**
Weiss **A veces alcanzas normalidad en el nivel…**

Tiravanija ¿El nivel de calidad?

Fischli **Sí. Cuidadosamente; no muy vacilante. Sólo 'lo mejor que pudimos hacer'.**

Tiravanija ¿Sienten que esta es una especie de actitud que tienen en todas sus obras? Cuando están tallando los objetos de poliuretano, ¿al final tienen que volverse normales?

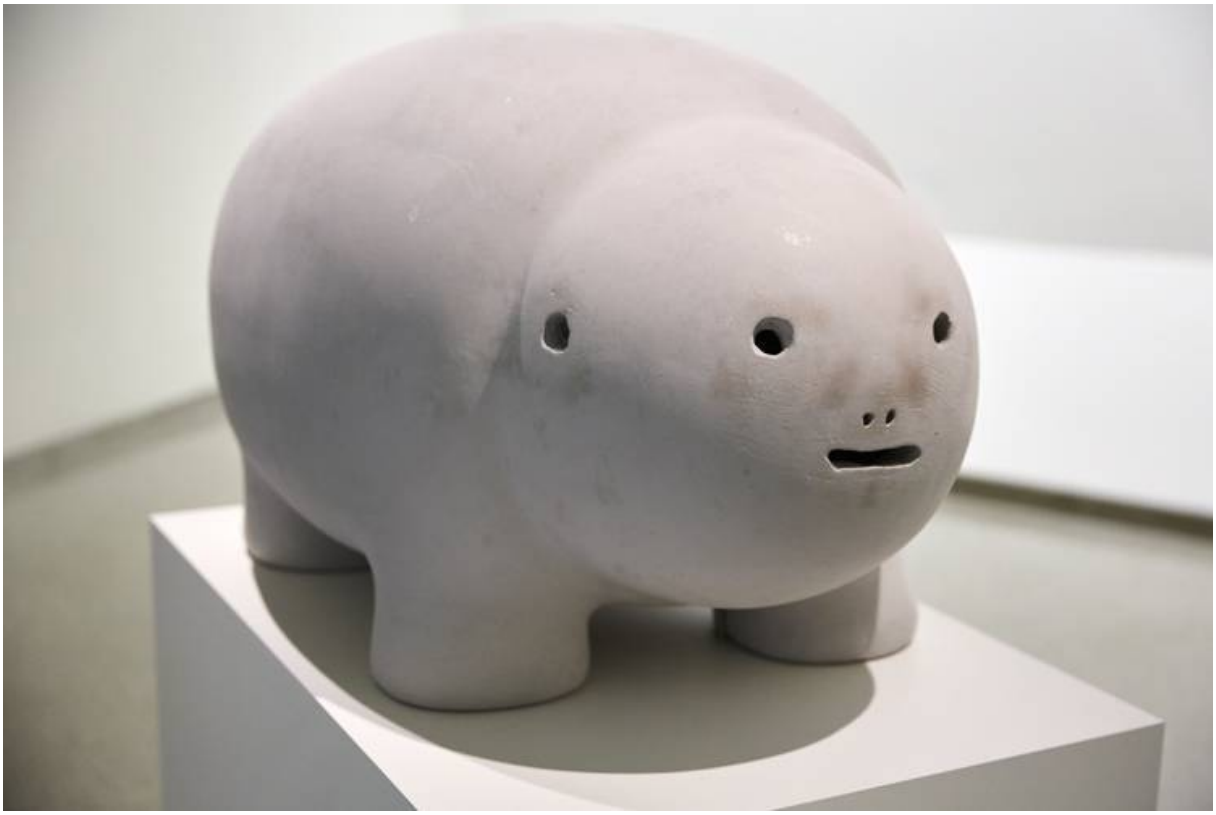
Weiss **Sí. Al tomar fotos, por ejemplo, uno no debería hablar del grano o del estilo fotográfico. Los aspectos formales no deberían ser el contenido. ¡Las cosas deben estar a la mitad del marco, el clima debe ser agradable!**

Tiravanija ¿Quizá este es un balance de la realidad?

Weiss **¿Balance?**

Tiravanija Bueno, que la manera en que está hecho lo regresa a la realidad.

Weiss **Nunca debe abandonar la realidad**
Fischli **Con las fotografías (*Bilder, Ansichten* (Imágenes, vistas), 1991) algo interesante pasa. Tomamos fotografías de lugares maravillosos. Una compañía nos preguntó si nos gustaría hacer arte para sus oficinas. Entonces pensamos que sería interesante hacer fotografías para los corredores. Las colgamos por todo el edificio, y se veían bastante normales, como fotografías y postales o posters de lugares maravillosos que los trabajadores habrían puesto. Ya no se veía como arte, sino como los lugares a los que les habría gustado viajar.**
Weiss **La única crítica de los trabajadores era que las fotografías eran demasiado pequeñas.**
Fischli **Así que pueden cambiar del arte a la vida – de atrás para adelante. La mayor parte del tiempo están en la vida real. Sólo si te tomamos a ti o a alguien del mundo del arte para ver las fotografías te darías cuenta que se trata de una actitud. Pero no tiene que funcionar solamente en el nivel del arte.**



Animal
1986
Poliuretano tallado y pintado, tela
85 x 45 x 50 cm

Tiravanija Me interesa esta idea

Fischli **Depende de la actitud. Pueden estar en los dos lados. Seguramente, cuando las cosas son hechas a mano como la escultura, es mucho más claro que le pertenecen a un realizador. ¿David te enseñó el cuarto chico? Hicimos otros cuartos similares. En el cuarto del museo de Frankfurt los objetos se ven más realistas. En el cuarto aquí en Zurich puedes ver cómo algunas cosas están un poco fuera de lugar. En Frankfurt ves a través de una ventana y ves este cuarto, que parece pertenecerle al custodio del museo. Pero también es una ilusión: crees que estás mirando fuera del museo…**
Weiss **Fuera del mundo del arte dentro de un espacio privado.**
Fischli **Pero de hecho es probablemente la cosa más artificial de todo el museo. Este cambio es muy agradable. O es el punto de interés; es parte de todo lo que hacemos. Manejamos más allá de la fábrica de navajas suizas del ejército y en las afueras de Schwyz. Peter puso un casete de estilo internacional de música fácil de escuchar. El sol está cayendo y hay lagos y montañas elevándose en el horizonte en el fondo. Es una película, posiblemente.**

Tiravanija Para sus esculturas, ¿tan sólo toman objetos que están por el estudio? Quiero decir, ¿tallan cosas en particular del estudio que tienen referencias personales, como 'esta es mi navaja'?

Weiss **Sí. Se podría decir.**
Fischli **Sobre todo tallamos cosas que están en el estudio – herramientas y objetos que necesitamos para tallar. El proceso de trabajo en sí se acerca mucho a lo que estamos hablando. Con estos objetos, estamos hablando de 'alguna otra cosa' en una manera. Entonces nos damos cuenta que las herramientas que usamos en el estudio son similares al tipo de objetos que los museos y galerías usan. Estos son objetos de estudio, pero también son objetos en el gabinete de una galería.**
Weiss **Es una agradable coincidencia, porque todos los objetos son conocidos por todos. De alguna manera todos han tenido una experiencia con esos objetos. Tarde o temprano necesitan este tipo de navaja o pegamento o papel tapiz. Son objetos extremadamente comunes. Todo el mundo sabe pintar una pared.**

Fischli **En la exposición que tuvimos en Sonnabend (en Nueva York), fuimos a la galería con anticipación y echamos un vistazo a las bodegas para revisar y ver qué tipo de objetos contenían. Trajimos muchos de ellos de vuelta a Zurich, donde escogimos algunos de ellos.**
Weiss **El cuarto pequeño que te mostré ayer ha viajado a Inglaterra y Alemania, así que tuvimos que rehacer la botella de leche, porque no queríamos que la gente se sorprendiera al mirar a una botella de leche suiza. No debería ser exótico, debería ser…**

Tiravanija Normal.

Weiss **Sí, tan normal como sea posible –directo.**
Fischli **La galería nos dijo que cuando las puertas del elevador se abrían y los visitantes miraban en el lugar de exposición pensaban que no había exposición que visitar. La gente pensó que los objetos le pertenecían a la vida real, así que no estaban interesados en ellos.**

Hombre de nieve
1990
Escultura de hielo
60 x 60 x 160 cm
Estudio para 'Kunstprojekte Heizkraftwerk Römerbrücke', Saarbrücken

Tiravanija Me gusta esta idea de ‘pasar tiempo’ de la que

hablamos antes.

Fischli **Sí, es muy importante.**
Weiss **Quizá es incluso un aspecto agresivo de la idea.**
Fischli **Hicimos una fotografía en la serie de objetos balanceados (*Tarde tranquila*, 1984-1985) llamada *Abuso de tiempo*.**

Tiravanija ¿Ven este abuso del tiempo relacionado con la noción de hacer arte?

Fischli **Lo ves cuando pasas tiempo con algo. Como en la cueva en la que estuvimos hoy. Pasamos tiempo en las cavidades y hoyos.**
Weiss **Bueno, es la pregunta básica del valor del tiempo.**
Fischli **Realmente depende de cuánto puedas ver en ello, o cuánto puedes sacar de ello. Es como Max (*un hombre que conocimos mientras salíamos de Hölloch*), pasando cuarenta años de su vida en esta cueva. Max le estaba dando valor a la cueva al pasar tanto tiempo en ella.**

Tiravanija Estaban hablando sobre la curiosidad y la manera en que conduce a los seres humanos a entrar y explorar lugares como el Hölloch. Estaba pensando que en sus obras esta idea de curiosidad crearía un espacio para estar por un tiempo. Uno tiene que mirar de cerca y gastar tiempo. ¿Es eso tiempo bien usado?

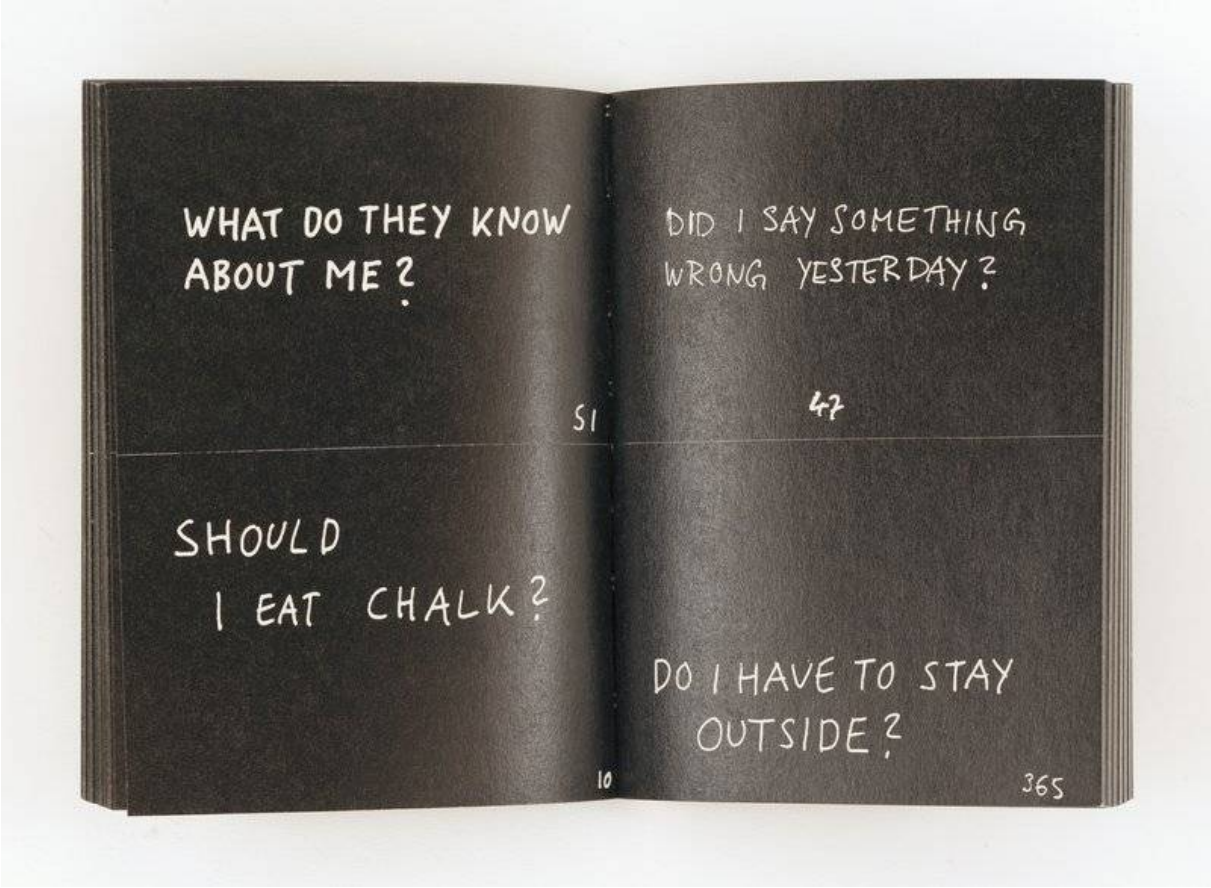
Fischli **Al pasar tiempo con algo, incluso cuando no tienes una relación con ello, algo cambia.**
Weiss **Las relaciones pueden empezar, o incluso el conocimiento de tu falta de interés en 'esto' o 'aquello' puede rendirse. Por ejemplo, cuando vas por ahí con la video cámara sabes exactamente cuánto tiempo pasas con algo y por cuánto tiempo te interesas.**
Fischli **Cuando pasas tiempo con algo también puedes tener la experiencia de que te cansas después de un rato. Puedes cansarte o puedes querer pasar más tiempo.**
Weiss **Para mí el enfoque principal con los objetos es que 'ves algo' que también sabes que no está ahí. Por supuesto, está ahí, pero la silla no es una silla, la mesa no es una mesa. O no está ahí en el sentido de lo que usualmente sabemos acerca de**

esos objetos. No los puedes usar porque sus funciones se han perdido.
Fischli **Es sólo la superficie de estas cosas, lo que haces creer que está allí.**
Weiss **Quizá ayuda que escogemos objetos tan modestos y de tan poco valor para tallar que ayuda a subrayar el valor del objeto.**

Tiravanija Entonces es como cuando las ‘preguntas grandes’ y las ‘preguntas chicas’ son colapsadas dentro de un plano. Las ‘preguntas chicas’ formuladas en el momento justo pueden volverse más grandes que las ‘preguntas grandes’.

Cómo trabajar mejor
1991
Texto pintado a mano sobre edificio

¿Me encontrará la felicidad? 2003



¿Me encontrará la felicidad?
2002
Libro de artista
14.5 x 10.5 cm

¿QUÉ HACE MI ALMA CUANDO TRABAJO?

¿POR QUÉ TODO ESTÁ TAN LEJOS?

¿SOY UN BURRO?

¿POR QUÉ MI COBIJA ESTÁ TAN PESADA?

¿LA FELICIDAD ME ESTÁ BUSCANDO EN LA DIRECCIÓN EQUIVOCADA?

¿CUÁNTO ES 42 X 87?

¿QUÉ TAN LARGO ES EL NILO?

¿QUÉ PASÓ HACE 4.56 BILLONES DE AÑOS?

¿ES EL HAMBRE UNA EMOCIÓN?

¿MUSICALMENTE NO TENGO ESPERANZA?

¿ALGUNA VEZ HE ESTADO COMPLETAMENTE DESPIERTO?

¿UN FANTASMA CONDUCE MI COCHE POR LA NOCHE?

¿DEBERÍA VIVIR EN EL BOSQUE COMO UN LADRÓN?

¿TODO ES UN DESMADRE DE MIERDA SIN ESPERANZA PARA MÍ?

¿YA SE FUE EL ÚLTIMO AUTOBÚS?

¿POR QUÉ ELLA NO LLAMA?

¿DE DÓNDE VIENE EL DINERO?

¿QUIÉN MANEJA LA CIUDAD?

¿PUEDO ABRIR UNA TIENDA SIN SABER QUÉ QUIERO VENDER?

¿DEBERÍA CASARME CON MI MADRE?

¿LAS ARAÑAS TEJEN SU RED POR TOQUE?

¿SOY MI COCHE?

¿SERÍA UN BUEN POLICÍA?

¿ES EL DORMIR LA ÚNICA MANERA DE COMBATIR LA FATIGA?

¿DEBERÍA AVERGONZARME POR NO TENER OPINIÓN SOBRE LA MAYORÍA DE LAS COSAS?

¿QUÉ SABEN ELLOS SOBRE MÍ?

¿DIJE ALGO MALO AYER?

¿DEBERÍA COMER TIZA?

¿TENGO QUE QUEDARME AFUERA?

¿PASAMOS A TRAVÉS DE UNA PARED CUANDO DORMIMOS?

¿QUEDA ALGO DE VIDA DEL CAMPO EN LA FAMILIA?

¿ERA UN BUEN NIÑO?

¿ES MI VIDA UN EXTRAÑO SISTEMA DE CUEVAS?

¿DEBERÍA REGALAR TODO Y VAGAR POR EL MUNDO COMO UN MENDIGO?

¿QUÉ TAN POCO PUEDO TRABAJAR Y AÚN LLAMARLE TIEMPO LIBRE AL RESTO DE MI TIEMPO?

¿MI COCHE SE LLENA DE SENTIMIENTOS MIENTRAS MANEJO?

¿POR QUÉ SIEMPRE TENGO QUE PELEAR?

¿PODRÍAMOS QUEJARNOS DE LA MAYORÍA DE LAS COSAS?

¿DEBERÍA LANZAR UNA INVESTIGACIÓN?

¿NO ESTÁ TODO SIEMPRE EN MI CONTRA?

¿DEBERÍA COMPRAR UNA LÁMPARA POTENTE?

¿QUÉ TAN GRUESA ES LA NEBLINA?

¿POR QUÉ DE REPENTE ESTÁ TAN TRANQUILO?

¿LA GENTE ES FLORES?

¿EL FANTASMA QUE MANEJA MI COCHE EN LA NOCHE ES MI ALMA?

¿MI ESTUPIDEZ ES UN SACO CALIENTITO?

¿POR QUÉ DE REPENTE TODOS SON TAN AMABLES?

¿POR QUÉ NUNCA PASA NADA?

¿PODRÍA USAR MIS INAGOTABLES ESFUERZOS EN PARECER NORMAL PARA MEJOR USO?

¿EL DIABLO ESTÁ CONTENTO CONMIGO?

¿EL MUNDO ASÍ COMO ESTÁ ES PARTE DE UNA CONSPIRACIÓN?

¿SOY JUSTIFICADAMENTE ENGAÑADO, VANO Y COMPLACIENTE?

¿EL HEDOR VIENE DE AFUERA?

¿DEBERÍA CASTIGAR AL MUNDO IGNORÁNDOLO?

¿POR QUÉ SIEMPRE SÉ MÁS?

¿POR QUÉ NADIE APRECIA QUE ME COMPORTO CON NORMALIDAD?

¿NECESITO ALGO DULCE?

¿LOS SENTIMIENTOS SON PRIVADOS?

¿POR QUÉ DEJO QUE ME DEN ÓRDENES TODO EL TIEMPO?

¿DEBERÍA DESTRUIRLO TODO?

¿LLEVO UNA VIDA MODERNA?

¿PUEDO SER FELIZ CON MI CABEZA?

¿DEBERÍA MOSTRAR MÁS INTERÉS POR EL MUNDO?

¿LA COMODIDAD LLEVA DIRECTO AL DESASTRE? ¿Y AL CRIMEN?

¿SOY DEMASIADO SUAVE?

¿TODO PUEDE SER PENSADO?

¿DEBERÍA CONSTRUIRME UN MUNDO DE ILUSIÓN?

¿TODO LO QUE HE OLVIDADO ES TAN GRANDE COMO UNA CASA?

¿DEBERÍA QUITAR EL MOFLE Y MANEJAR POR EL BARRIO POR LA NOCHE?

¿DEBERÍA AGREGARLE ALGO DE MALA VOLUNTAD A MI NATURALEZA COMPLACIENTE?

¿DEBERÍA COMPRAR UNA PISTOLA?

¿ES EL DESCUIDO BUENO PARA LA MELANCOLÍA?

¿LAS OPINIONES NACEN POR SÍ SOLAS?

¿SOY DEMASIADO BUENO COMO PARA TRABAJAR?

¿ES MI IGNORANCIA UNA CUEVA ESPACIOSA?

¿QUÉ TIENEN LOS PERROS QUE DISFRUTAN ECHARSE AL SOL?

¿ES MI CEREBRO UN DEPARTAMENTO POBREMENTE AMUEBLADO?

¿POR QUÉ A LA TIERRA LE TOMA EXACTAMENTE UN AÑO DARLE LA VUELTA AL SOL?

¿PUEDO GIRAR Y DARLE VUELTA A TODO DE LA MANERA QUE YO QUIERA?

¿POR QUÉ SIEMPRE TENGO LA RAZÓN?

¿POR QUÉ EL MUNDO SE DA EL LUJO DE TENERME?

¿DEBERÍA IR A OTRA CIUDAD Y RENTAR UN DEPARTAMENTO CON UN NOMBRE FALSO?

¿PUEDO REESTABLECER MI INOCENCIA?

¿DEBERÍA PINTAR UN BARCO PIRATA EN MI CARRO CON UNA MUJER ARMADA SUJETANDO DE LOS PELOS UNA CABEZA DECAPITADA?

¿ESTOY SUFRIENDO DE BUEN GUSTO?

¿ALGUIEN ME BUSCARÍA SI DESAPARECIERA?

¿DEBERÍA COMPRAR UN MARTILLO GRANDE?

¿ES MI INDECISIÓN PRUEBA DE MI LIBRE ALBEDRÍO?

¿ES PELIGROSO SOÑAR CON OTRA VIDA TODO EL TIEMPO?

¿Y SI CONSTRUYO UNA CABAÑA EN EL BOSQUE PARA VIVIR SOLO Y EN LA POBREZA?

¿DEBERÍA SALIR A VAGAR, SOLO Y SIN RUMBO, POR EL VECINDARIO?

¿POR QUÉ HAY GENTE MALA?

¿ESTOY CONECTADO CON TODO?

¿DÓNDE ESTÁ LA ESTACIÓN DE POLICÍA MÁS CERCANA?

¿CUÁNTO CUESTA MI ALMA?

¿POR QUÉ LA TIERRA DA LA VUELTA UNA VEZ AL DÍA?

¿HAY QUE IMAGINARSE EL ESPACIO SUBATÓMICO COMO ALGO GRANDE Y OSCURO EN LO QUE PUEDES ENTRAR?

¿DEBERÍA PONERME A DISPOSICIÓN DE LA INVESTIGACIÓN?

¿HABRÁ SALIDO ALGO MAL DESPUÉS DEL BIG BANG?

¿Y SI LOS EXTRATERRESTRES QUIEREN LLEVARNOS AL PARAÍSO?

¿ESTOY CONDENADO A PEREGRINAR POR ESTE VALLE DE LÁGRIMAS COMO UN PAYASO?

¿ESTOY DESPERDICIANDO MI VIDA?

¿CÓMO ME PERCIBE LA GENTE?

¿TODO ESTÁ EN MI MENTE?

¿ES CIERTO QUE SE HAN ENCONTRADO RESTOS DE EXTRATERRESTRES EN EL YOGURT?

¿QUÉ TIENE DE BUENO LA LUNA?

¿UN FANTASMA CAMINA JUNTO A MÍ?

¿QUÉ PORCENTAJE DE MÍ ES ANIMAL?

¿DEBERÍA VOLAR A LA INDIA EN UN GLOBO?

¿DEBERÍA SER ALEGRE?

¿TODO ES LA MITAD DE MALO?

¿DEBERÍA EMBORRACHARME?

¿QUÉ TAN LEJOS PUEDE IR UNO?

¿DEBERÍA SACRIFICAR A MI CERDO?

¿DÓNDE TERMINARÉ HOY?

¿DEBERÍA SEMBRAR MALICIA, ODIO Y DESPECHO?

¿ES MI CAMUFLAJE MALO?

¿ME CULPARÁN DE TODO?

¿POR QUÉ QUIEREN SABER DÓNDE ESTABA AYER A LAS 2:30 PM?

¿DEBERÍA DECIR LA VERDAD?

¿MI ALMA ESTÁ ENCAMADA EN PAJA?

¿ESTE BULTO CAFÉ ES COMESTIBLE?

¿CÓMO DEBERÍA DECORAR MI ÁRBOL?

¿LOS ANIMALES SON PERSONAS?

¿LA TIERRA ES UNA MADRE?

¿UN TUNEL ESCONDIDO LLEVA DIRECTO A LA COCINA?

¿LOS PAÍSES SON CRIATURAS VIVIENTES?

¿SOY UN GRANJERO EN INVIERNO?

¿SERÍA ILEGAL COMER CARNE DE NEANDERTHAL?

¿VEMOS EL LADO OSCURO DEL MUNDO EN LA TELEVISIÓN POR LAS NOCHES?

¿SERÉ SECUESTRADO POR EXTRATERRESTRES Y FORZADO A VIVIR EN ESCLAVITUD?

¿ME GUSTARÍA SER UNA PERSONA MISTERIOSA LLENA DE SECRETOS?

¿POR QUÉ LAS ESTRELLAS NO ESTÁN DISTRIBUIDAS DE MANERA PAREJA?

¿UN SOLO ESPÍRITU ESPECÍFICO ES PREDOMINANTE?

¿HAY UN ERROR TAN GRANDE HOY EN DÍA COMO LA IDEA DE QUE LA TIERRA ES PLANA?

¿NO HAY LÍMITES PARA LO IMPOSIBLE?

¿TODO SE ESTÁ SEPARANDO?

¿QUÉ DORMITA EN UN SECRETO?

¿LOS LÍMITES DE LA REALIDAD SON DIFUSOS?

¿NOS DOMINARÁN LOS INSECTOS?

¿ES DIFÍCIL IMAGINARSE UN UNIVERSO VACÍO?

¿DEBO PENSAR EN EL TIEMPO COMO SI FUERA UN GUSANO?

¿LA ESFERA DE LA POSIBILIDAD SE ESTÁ VOLVIENDO MÁS Y MÁS CHICA?

¿LA REALIDAD PUEDE DESIGNARSE COMO TAL?